

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA GERAL E ROMÂNICA



RELATÓRIO DE PROJECTO DE TRADUÇÃO

A Problemática do «Nós» na Tradução para Português de *The Buddha in the Attic*, de Julie Otsuka

Sónia Macedo
MESTRADO EM TRADUÇÃO

ANO LECTIVO DE 2013/ 2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA GERAL E ROMÂNICA



RELATÓRIO DE PROJECTO DE TRADUÇÃO

A Problemática do «Nós» na Tradução para Português de *The Buddha in the Attic*, de Julie Otsuka

Sónia Macedo
MESTRADO EM TRADUÇÃO

TRABALHO DE PROJECTO ORIENTADO PELA
PROFESSORA DOUTORA TERESA CASAL

ANO LECTIVO DE 2013/2014

AGRADECIMENTOS

Ainda que o carácter individual deste projecto de tradução, pelo seu propósito académico, seja inegável, não posso deixar de agradecer a todos aqueles que contribuíram para que o mesmo chegasse a bom porto. Gostaria, então, de expressar os meus sinceros agradecimentos:

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Teresa Casal. Obrigada, não só pela sua disponibilidade e generosidade, mas também pelas suas críticas, correcções e sugestões que enriqueceram todo o trabalho que se segue. Obrigada ainda por toda a paciência e compreensão que demonstrou ao longo deste ano e meio para com esta trabalhadora/ estudante e por todo o alento que me incutiu, em especial nos momentos em que acreditei piamente que não seria possível conciliar a vida profissional e familiar com a execução deste projecto de tradução.

Obrigada à minha mãe, Elisabete Rodrigues, pois sem ela certamente jamais teria voltado a estudar depois de quase dez anos de interrupção. Pela sua força e, acima de tudo, pela leveza com que encara a vida, nunca me pressionando num ou noutro sentido, antes me apoiando nas minhas decisões.

Obrigada ao meu namorado, Dipanda Vilhena e Silva, pelas suas palavras diárias de encorajamento e por toda a paciência que demonstrou, especialmente no mês que antecedeu a entrega do trabalho final e também por todas as noites que passou em claro para me fazer companhia enquanto eu trabalhava neste projecto.

Obrigada ao meu melhor amigo, Jonas Batista, por todas as horas que perdeu, não só a ouvir os meus desabaços sobre o projecto que tinha em mãos, mas também a ler os avanços e recuos do mesmo e a instigar-me a continuar, porque estava, acreditava ele, no bom caminho.

Obrigada ao meu avô, Bento Rodrigues, pela lição de força de vida que me deu num dos momentos mais difíceis da sua vida. Pela sua resiliência em viver, ensinou-me a nunca desistir.

RESUMO

O objectivo do presente Relatório de Projecto é apresentar uma tradução para português europeu de *The Buddha in the Attic* (2011), o segundo romance da escritora nipo-americana Julie Otsuka, acompanhado de uma reflexão sobre a caracterização da voz narrativa em tradução. Assim, o trabalho que se segue apresenta-se dividido em três capítulos distintos, fazendo-se ainda acompanhar de um Anexo com o texto de partida e de um Apêndice com a tradução proposta da obra na íntegra.

O Capítulo 1 é dedicado ao estudo da narrativa, tendo em linha de conta a ideia de que cada tradutor é, primeiramente, um leitor e, *a posteriori*, um escritor. Assim sendo, analisa-se o contexto de partida e as recensões literárias de que esta obra foi alvo. Seguidamente, é tratada a temática, a voz narrativa, fazendo-se também a análise fonológica e morfossintáctica, cultural e pragmática e lexical do texto de partida.

O segundo capítulo incide sobre os contributos dos Estudos de Tradução que nortearam as nossas escolhas tradutórias, designadamente Lawrence Venuti, Gideon Toury, Friedrich Schleiermacher, Paul Ricoeur, João Barrento, Sara Laviosa e Andrew Chesterman.

No terceiro e último capítulo, comenta-se a tradução da obra em si, tendo em conta as estratégias de tradução apresentadas por Chesterman, apresentando-se um estudo comparativo com as principais diferenças entre os dois sistemas linguísticos, especialmente as diferenças na realização da voz narrativa.

Concluiremos ainda, neste último capítulo, que a tradução que propomos desta obra tem na língua de chegada efeitos estéticos análogos aos do texto de partida no respectivo contexto.

Palavras-chave: literatura nipo-americana, «picture brides», Segunda Guerra Mundial, campos de internamento, «nós».

ABSTRACT

The aim of the present report is to present a translation of Julie Otsuka's second novel, *The Buddha in the Attic* (2011), into European Portuguese, accompanied by a discussion of the characterisation of narrative voice in translation. The report is structured into three chapters and includes also an appendix, consisting of the proposed translation, and an attachment, featuring the source text.

The first chapter is dedicated to the study of the source text, bearing in mind the idea that a translator is first of all a reader and secondly a writer. Hence, the context and the literary reviews of *The Buddha in the Attic* are considered. Then the source text is analysed in terms of its theme, voice and phonological, morphological, syntactical, cultural, pragmatics and lexical aspects.

Chapter two considers the contributions from translation Studies that inform our approach to translation, notably Lawrence Venuti, Gideon Toury, Friedrich Schleiermacher, Paul Ricoeur, João Barrento, Sara Laviosa and Andrew Chesterman – authors that guided us during the process of translating the book.

Chapter three is dedicated to the analysis of the final translation, bearing in mind the translation strategies proposed by Chesterman. We identify the main differences between the two linguistic systems and consider their implications in the translation process, particularly in regard to the translation of the first-person plural narrative voice.

We will also conclude, on this chapter, that the proposed translation seems to work the same way for both target and source language, regarding the effects it creates on both target readers.

Key Words: Japanese-American Literature, «picture brides», II World War, internment camps, «we»

ÍNDICE GERAL

Agradecimentos	i
Resumo	ii
<i>Abstract</i>	iii
Índice geral	iv
0. Introdução	1
1. <i>The Buddha in the Attic</i>	3
1.1 O Contexto de <i>The Buddha in the Attic</i>	4
1.1.1 A Obra no seu Contexto de Partida	4
1.1.2 Recensões Literárias a <i>The Buddha in the Attic</i>	10
1.2 Caracterização da Obra	16
1.2.1 A Estrutura e a Temática de <i>TBA</i>	17
1.2.2 A Voz Narrativa	31
1.2.3 Análise Fonológica e Morfossintáctica da Narrativa	39
1.2.4 Análise Cultural da Narrativa	44
1.2.5 Análise Pragmática e Lexical da Narrativa	47
2. Estudos de Tradução – linhas orientadoras	50
2.1 Estudos de Tradução	51
2.1.1 A Invisibilidade do Tradutor	52
2.1.2 Tradução em Assimilação ou em Estranhamento?	56
2.1.3 A Relação de «Ipseidade» do Texto Traduzido com o Texto de Partida	60
2.1.4 Universais e Estratégias de Tradução – normas ou prescrições?	63
2.1.5 Conclusões	66
3. Relatório de Tradução – análise linguística	69
3.1 Tradução ao Nível da Sintaxe	71
3.1.1 As Construções Frásicas	71
3.1.2 A Voz Passiva	78
3.1.3 Os Tempos Verbais	82
3.1.3.1 O Caso dos Tempos Verbais do Passado	83
3.1.3.2 O Caso do Futuro e do Condicional	87
3.1.4 A Realização do «Nós» na LP e na LC	90
3.1.4.1 O Sujeito Nulo na Língua de Chegada	90
3.1.4.2 Formas de Restrição do Núcleo Nominal na LC	92
3.2 Tradução ao Nível da Semântica	95

3.2.1	A Tradução do Título	96
3.2.2	A Tradução de Expressões Idiomáticas/ Coloquiais	97
3.3	Tradução ao Nível da Pragmática	98
3.3.1	Marcas Culturais no TP e no TC	99
3.3.1.1	A Língua e Cultura Japonesas	100
3.3.1.2	A Questão do Gênero	102
3.3.1.3	As Formas de Tratamento	104
3.4	Conclusões	106
4.	Conclusão	110
5.	Bibliografia	113
6.	Webologia	116
	Apêndice	
	Anexo	

0. Introdução

O presente projecto de tradução, realizado no âmbito do Mestrado em Tradução, incide sobre a obra *The Buddha in the Attic* publicada em 2011 (e de ora em diante designada como *TBA*), o segundo romance da autora nipo-americana Julie Otsuka.

Esta obra relata a experiência de vida de um grupo de mulheres japonesas (as chamadas «picture brides») que, no rescaldo da Primeira Guerra Mundial, abandonam o Japão e partem em busca do «sonho americano» e mostra várias facetas da vida delas enquanto emigrantes nos EUA: os maridos, o trabalho, os filhos e a vida em comunidade são alguns dos temas abordados pela voz narrativa ao longo das oito pequenas secções da obra.

No âmbito deste projecto, apresentamos a tradução integral da referida obra para português europeu e um relatório sobre essa mesma tradução. Tendo em conta o grande objectivo do presente trabalho, nomeadamente a apresentação de uma tradução escorreita e fluente para português europeu de *TBA*, este relatório incidirá sobre a reflexão que antecedeu, acompanhou e seguiu o processo de tradução da obra, daí a sua divisão em três capítulos distintos: um primeiro que acompanha a leitura da obra; um segundo que analisa as teorias da tradução que mais influenciaram a nossa actividade tradutória e um terceiro, e último, que abre espaço à comparação do texto de partida (também designado como TP) com o texto de chegada (TC).

No Capítulo I, dedicado à análise da obra de partida aos seus vários níveis, partiremos da ideia de que toda a tradução é um processo hermenêutico e semiótico potenciado (Barrento: 2002, Ricoeur: 2004 e Steiner: 2002), defendendo a importância da interpretação activa e crítica do texto a traduzir enquanto primeiro passo para o processo de tradução. Neste ponto, começaremos por caracterizar, de um modo detalhado, os contextos de partida (a realidade dos EUA) e de chegada (o caso português) de *TBA*, passando subsequentemente à análise da narrativa, tendo em conta os seus diversos níveis (o fonológico, lexical e morfossintático; o semântico, o cultural e o pragmático). De seguida, já no Capítulo II, apresentaremos o enquadramento teórico (Schleiermacher, Venutti, Toury, Laviosa e Andrew Chesterman) que orientou a tradução que levámos a cabo de *TBA*, definindo no diálogo entre as diferentes teorias abordadas a nossa própria visão do processo de tradução. Encarámos, aquando da tradução da obra, as teorias apresentadas como prescritivas, tendo mesmo sido contrariados alguns dos ditos «universais da tradução» definidos por Laviosa, sendo apresentado em anexo ao presente projecto o resultado final da tradução. Apresentamos, não tanto uma versão definitiva, acabada e plenamente satisfatória, mas «the best version we could think of», nas palavras de Chesterman (Chesterman, 1997: 88). Será precisamente fazendo uso das estratégias de tradução deste autor (abordadas no segundo capítulo), que subdividiremos o relatório de tradução, no terceiro e

último capítulo do presente projecto: assim, começaremos por elencar os problemas encontrados ao nível da sintaxe, passando pelas questões ao nível da semântica e terminando com a análise da tradução ao nível da pragmática. Fá-lo-emos sempre com o intuito de justificar e defender as escolhas tradutórias que tomámos quando nos deparámos com uma ou outra dificuldade de tradução e, mais do que isso, mostrando por que razão outras opções tradutórias (também elas igualmente viáveis) foram preteridas. Será dada especial ênfase à questão da voz narrativa aquando do tratamento das questões sintácticas, sendo esta, no fundo, a questão que acrescenta inovação a este projecto e lhe confere relevância e pragmatismo no contexto dos estudos comparativos e de tradução. Que entraves coloca, do ponto de vista da tradução, um romance escrito na primeira pessoa do plural? De que modo se realiza a construção do «nós» em inglês e em que medida é que esta construção se afasta ou aproxima daquela que ocorre em português? Como é que a voz colectiva abre espaço ao indivíduo? Em suma, importa-nos mais «quem fala» (do que «quem vê») e o modo como a voz narrativa determina (ou não) a forma como o processo de tradução se desenrola, dificultando-o ou facilitando-o.

Por último, discutiremos a tradução apresentada para português, analisando o texto como um todo, por forma a debater os seus efeitos estéticos na língua portuguesa: o texto funciona na língua de chegada do mesmo modo que na língua de partida? As repetições têm os mesmos efeitos que no texto de partida? A construção do «nós» permite a entrada em cena da voz individual? A musicalidade ao jeito da lírica não se perdeu? Em suma, a tradução proposta de *TBA*, mais do que comunicar o sentido da narrativa, traduz igualmente a forma desse sentido, funcionando, para a língua de chegada e para o leitor de chegada, de forma homóloga ao texto de partida?

Apenas a este relatório encontram-se um Anexo (com o texto de partida) e um Apêndice (com a tradução que propomos do mesmo para português europeu).

1. *The Buddha in the Attic*

Índice

1.1 O Contexto de *The Buddha in the Attic*

- 1.1.1 A Obra no seu Contexto de Partida
- 1.1.2 Recensões Literárias a *The Buddha in the Attic*

1.2 Caracterização da Obra

- 1.2.1 A Temática
- 1.2.2 A Voz Narrativa
- 1.2.3 Análise Fonológica e Morfossintática da Narrativa
- 1.2.4 Análise Cultural da Narrativa
- 1.2.5 Análise Pragmática e Lexical da Narrativa

Neste primeiro capítulo caracterizaremos, de um modo detalhado, os contextos de partida e de chegada de *TBA*, bem como o texto em si. Para tal, começaremos por situar a obra no contexto da Literatura Americana, apontando para a sua heterogeneidade e mostrando até que ponto é que as origens da autora desta obra condicionam, à partida, a categorização da mesma. Não concluiremos este ponto sem defender a capacidade que a tradução tem, em última análise, de romper com mapeamentos demasiado rígidos, alargando o contexto de leitura/ recepção de uma dada obra literária.

Seguir-se-á uma análise minuciosa das características estilístico-formais da obra, sendo dada especial relevância à questão da voz narrativa, que é o enfoque de todo o relatório, por duas razões: por um lado, são raras as narrativas na primeira pessoa do plural; por outro, porque a realização do sujeito na LP e na LC é feita de formas distintas, pelo que este será um ponto a que terá de ser dada especial atenção aquando do processo tradutório.

1.1 O Contexto de *The Buddha in the Attic*

1.1.1 A Obra no seu Contexto de Partida

A obra *The Buddha in the Attic* é um romance que surge no contexto americano: foi escrita por uma escritora nipo-americana e publicada primeiramente nos EUA. Ora, sendo os Estados Unidos da América uma sociedade deveras multicultural, cuja população é formada por imigrantes com proveniências diversas, muito mais há a dizer acerca desta obra (ou de outra que surja neste mesmo contexto) do que nos limitarmos a descrevê-la como americana, pois «[...] American literature is precisely the expression of hybridity, seeking new forms and serving diverse purposes [...]». (Ward, 2002: 8)

Neste contexto, não será, pois, de espantar que também a literatura produzida neste país seja igualmente multicultural e híbrida, englobando obras variadíssimas, incidindo sobre os mais diversos temas e proveniente de autores com origens distintas. Neste sentido, e por forma a cartografar essa dita literatura, a sua crítica e estudo, as diferentes obras produzidas são organizadas em categorias mais ou menos estanques. Claro que esta cartografia levanta inúmeras dificuldades, pois nem sempre uma dada obra se enquadra inteiramente numa dada categoria conceptual e, não raramente, os críticos são levados a questionar as fronteiras literárias, nomeadamente no que toca ao leitor alvo visado e ao público que determinada obra consegue cativar:

The terrain of American literature is vast, and its shapes and borders shift like a desert in the wind. Alongside the difficulties of cartography come more conceptual uncertainties about where, precisely, the bounds of literature itself lie. (Ward, 2002: 1)

No caso americano, existe, sem dúvida, uma literatura *mainstream*, que corresponde a toda a literatura produzida por autores americanos caucasianos, de origem europeia (a população americana tida como *mainstream*):

The mainstream representation of Americaness as white, middle-class and heterosexual was in opposition to the presence of American non-white people whose origins in the country could be traced as far back, or even before, as that of many white Americans. (Gómez, 2006: 183)

Esta literatura é, no fundo, a literatura que surge por via dos esforços levados a cabo (após a Revolução Americana) por parte dos americanos (brancos, de classe média e heterossexuais)

com vista a romper com a influência dos modelos literários ingleses. Esta literatura *mainstream* vive da figura do herói masculino, do indivíduo:

It has also socialized an “American” reader to identify the national literature with those texts that present white male characters estranged from home, community, and “tender feelings”; men who prefer the company of other men to making any but sexual connections with women; and protagonists who prove their masculinity and dominance by hunting and killing large animals or Indians or black men. (Fetterley, 2003: 341-342)

Todavia, a literatura americana está longe de se esgotar na referida literatura «*mainstream*». Há toda uma literatura de minorias que engloba, não só a literatura nativa americana (aliás, a primeira literatura a ser produzida no território dos EUA de que se tem conhecimento, ainda que oralmente, já que não há registos de literatura escrita nas tribos da América do Norte antes da chegada dos primeiros europeus), como também a literatura afro-americana e a asiático-americana, entre inúmeras outras. (Note-se que, por motivos de interesse do presente trabalho, apenas fazemos referência a filtros raciais, deixando de lado os de género, classe social e regionalismos). No respeitante à literatura asiático-americana, esta pode ser facilmente subdividida em pelo menos seis subcategorias literárias: a nipo-americana, a sino-americana, a literatura de americanos descendentes de filipinos, de coreanos, de vietnamitas e de havaianos. Seguimos, para este efeito, as categorias étnicas referidas nos Censos americanos do ano 2000¹. Todas estas categorias acabam por servir para cartografar os estudos literários americanos, ainda que possam ser facilmente criticadas pelo seu carácter redutor, já que lhes subjaz uma noção de identidade reduzida à pertença étnica.

Tendo em conta as origens da autora desta obra, focar-nos-emos na literatura asiático-americana. Esta literatura surge nos finais do século XIX, com o aparecimento de obras escritas em inglês por imigrantes chineses. Estes tinham como primeira motivação escrever sobre a sua experiência, de modo a combater estereótipos racistas em relação à comunidade à qual pertenciam e que surgiam um pouco por toda a literatura e imprensa americana da altura. Contudo, nem só os imigrantes chineses eram vítimas de discriminação e preconceito. Os imigrantes japoneses também se sentiram desde sempre à margem da dita população *mainstream*. Na verdade, cada uma das ondas de imigrantes asiáticos era recebida com animosidade por parte dos americanos, muito como consequência das relações políticas entre os EUA e os países asiáticos:

¹ <http://immigrationinamerica.org/359-asian-immigrants.html>

Few Chinese or Japanese arrived in the US thinking of themselves as subjects of a nation – instead they identified with their home province or prefecture. (Hsu, 2009: 958)

Desde os primeiros tempos nos EUA (1869, momento a partir do qual se dá a chegada de japoneses à Califórnia), que a sua vida não foi facilitada, em grande parte devido aos inúmeros entraves que lhes eram colocados por via legal. A primeira lei significativa de restrição de imigração para os EUA ficou conhecida como Chinese Exclusion Act de 1882. Esta suspendia a entrada de chineses (n)os EUA durante dez anos e tornava impossível aos chineses aí já instalados a obtenção da cidadania americana. Esta foi parcialmente revogada em 1943, no contexto da Segunda Guerra Mundial, momento em que a China era aliada dos EUA contra o Japão Imperial. A esta lei seguiram-se muitas outras (em 1892, em 1902 e em 1904), que visaram restringir a imigração de outros grupos que não eram desejáveis, como foi o caso dos japoneses. Entre os anos de 1907 e 1908, após um aumento exponencial na imigração japonesa para a América (note-se que os censos de 1900 davam conta de quase 115 000 imigrantes japoneses a viver nos EUA), uma série de *Gentlemen's Agreements* levados a cabo entre os EUA e o Japão impediram a continuação da emigração de homens japoneses para os EUA. Ao mesmo tempo, promovia-se a emigração de mulheres japonesas, ou seja, das chamadas «picture brides». «Picture brides» é um termo informal que se refere às mulheres que casaram com homens completamente desconhecidos, de quem tinham apenas fotografias e uma ou outra carta. Ao impulsionar a emigração de jovens mulheres para os EUA, o Japão pretendia possibilitar uma vida familiar aos milhares de emigrantes japoneses que estavam já definitivamente instalados na América. Assim, e uma vez que uma viagem ao Japão para constituir família estava totalmente fora das possibilidades destes homens, em grande parte pelos custos elevados que lhe estavam associados, a solução passou por arranjar casamentos entre os ditos imigrantes e mulheres japonesas, que pretendiam deixar o Japão, ou para escaparem a uma pobreza extrema ou para escaparem às limitações que lhes eram impostas precisamente por serem mulheres. Este casamento – muito usual por volta dos anos vinte do século passado, em especial no seio das comunidades coreana e japonesa - era arranjado por intermediários, normalmente familiares directos ou por um casamenteiro:

In Hawaii between the years of 1908 and 1924 20,000 Japanese women came as picture brides. These women typically worked with their husbands in the fields and fishing communities. They were paid fifty cents for a ten hour work day (normally earning \$13 a month) and were paid sixty-six percent of what men were paid (Bentley, 1995: 46)

Os imigrantes solteiros enviavam a sua foto a um casamenteiro no Japão que, baseando-se apenas nas fotografias que tinha disponíveis e na vontade manifestada pela família da noiva, tratava do casamento. As noivas eram então enviadas para os EUA de barco e, assim que chegavam à América e constatavam, não raras vezes, que o japonês com quem estavam prestes a passar o resto da vida não era quem pensavam, não havia já nada que pudessem fazer: não havia forma de escaparem ao pré-arranjo nupcial, passando a estar legalmente ligadas ao marido que as esperava no minuto em que desembarcavam.

Em 1917 surgiu um *Immigration Act* que estabelecia quais os países impedidos de enviar emigrantes para os EUA. O Japão estava, por essa altura, fora deste acordo, mas não tardaria também a ver as fronteiras da América fechadas ao seu país, em 1924, tendo sido por essa altura barrada a entrada a todos os asiáticos no país, excepto aos filipinos. Também o direito à propriedade estava limitado a cidadãos que fossem americanos nascidos em solo americano («*Alien Law Act*», de 1913). Assim, a opção que restava aos japoneses era comprarem e arrendarem em nome da segunda geração de japoneses, os *Nisei*.

A literatura nipo-americana, à semelhança da literatura produzida por imigrantes de origem chinesa, foi largamente influenciada pelas dificuldades e preconceitos que os japoneses enfrentavam enquanto imigrantes em solo americano, não lhes sendo, muitas vezes, reconhecida nacionalidade americana. Outro acontecimento que marcou largamente esta literatura foi o internamento compulsório dos imigrantes japoneses entre 1942 e 1945 (não só os de primeira geração, mas também os de segunda) como consequência do ataque a Pearl Harbor a 7 de Dezembro de 1941, que precipitou a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial. Todavia, este internamento dos emigrantes japoneses foi só o culminar de uma série de medidas implementadas pelos EUA para travar o sucesso económico dos imigrantes japoneses: as autoridades americanas congelaram os bens dos imigrantes japoneses, de modo a obrigá-los a vender os seus negócios e propriedades. Paralelamente surge, um pouco por todo o país, propaganda contra os americanos de ascendência japonesa, tanto em filmes, como em cartazes, alimentando os receios de que estes trabalhassem como espiões para as autoridades japonesas, logo, para o inimigo. De facto, se por um lado os emigrantes japoneses se apresentavam como uma forte e séria competição perante os americanos *mainstream*, por outro, também o Japão enquanto país representava uma ameaça à hegemonia americana e europeia no Pacífico. Assim, quando o Japão ataca Pearl Harbor em 1941, o motivo que faltava para inflamar os ânimos dos americanos contra os emigrantes japoneses surge. A 19 de Fevereiro de 1942, o presidente Franklin D. Roosevelt assina a *Executive Order 9066*. Este mandado instrui as autoridades locais a forçarem o internamento de todas as pessoas de origem japonesa, fossem de primeira geração ou tivessem já nacionalidade americana:

The Secretary of War is hereby authorized to provide for residents of any such area who are excluded therefore, such transportation, food, shelter, and other accommodations as may be necessary, in the judgment of the Secretary of War or the said Military Commander, and until other arrangements are made, to accomplish the purpose of this order².

Sabe-se hoje que cerca de 120,000 pessoas foram internadas em campos dispersos e remotos e separadas das suas famílias. No entanto, os japoneses colaboraram com o seu internamento, de modo a convencerem os americanos da sua lealdade:

During the first stages of evacuation many believed that by collaborating they would convince the authorities of their loyalty. (Gómez, 2006: 186)

There is a phrase the Japanese use in such situations, when something difficult must be endured. You would hear the older heads, the Issei, telling others very quietly, 'Shikata ga nai' (It cannot be helped.) 'Shikata ga nai' (It must be done.) (Houston, 2002: 14)

O mais irónico seria o facto de uns americanos de origem japonesa serem forçados a abandonar as suas casas e tudo o que tinham construído, enquanto outros lutavam de forma voluntária por aquele país que os acolhera e que agora os olhava com desconfiança.

Houve um total de dez campos de internamento nos EUA (Tule Lake, Califórnia; Manzanar, Califórnia; Minidoka, Idaho; Heart Mountain, Wyoming; Topaz, Utah; Poston, Arizona; Gila River, Arizona; Granada, Colorado; Jerome, Arkansas e Rowher, Arkansas), todos em áreas isoladas e com condições atmosféricas extremas (calor extremo, frio extremo, tempestades de areia...). Estes campos de internamento, assim designados para se diferenciarem das conotações atribuídas aos campos de concentração nazis, foram construídos fugazmente e não tinham qualquer tipo de condições, mas graças aos esforços dos americanos de origem japonesa, a vida nos campos de internamento decorreu (quase) normalmente. Aliás, é um facto que as crianças conseguiram seguir os seus estudos ainda nos campos de internamento.

Os internados só começaram a ser libertados em 1944 e seria preciso mais de um ano até todos os campos de internamento dos EUA estarem encerrados. O último campo de internamento a encerrar foi o Tule Lake, a 20 de Março de 1946. Quando estes americanos foram libertados não tinham nada para onde voltar: não tinham casa, propriedades, emprego,

² <http://historymatters.gmu.edu/d/5154>

nada e, no entanto, demoraria cerca de cinquenta anos até que um presidente americano pedisse desculpa por todas as injustiças cometidas contra os americanos de origens japonesas:

A monetary sum and words alone cannot restore lost years or erase painful memories; neither can they fully convey our Nation's resolve to rectify injustices and to uphold the rights of individuals. We can never fully right the wrongs of the past. But we can take a clear stand for justice and recognize that serious injustices were done to Japanese Americans during World War II.³

Claro que os delegados dos campos de internamento uniram esforços na tentativa de tomar medidas para reintegrarem aqueles cidadãos na sociedade americana, recomendando que lhes fossem atribuídas taxas de juro baixas, empregos a nível estatal e renovação das licenças antigas para os seus negócios. Ainda assim, o regresso dos nipo-americanos foi deveras complicado e alguns chegaram a ser repatriados (cerca de quatro mil)⁴.

A verdade é que até aos nossos dias continuam a ser publicadas obras, cujo tema principal continua a ser o internamento dos anos da Segunda Guerra Mundial e a vida nesses campos. Ora, se pensarmos no caso de *The Buddha in the Attic*, apercebemo-nos de que este romance se enquadra, por todas as razões, no contexto da literatura nipo-americana. Para tal categorização tivemos em conta, não só o tema central da obra, mas também as origens da autora da mesma, Julie Otsuka, como já referimos.

Em relação a Otsuka (n. 15.05.1962), sendo uma japonesa de terceira geração e tendo nascido em Palo Alto, Califórnia (o estado que mais imigrantes japoneses recebeu), conheceu bem de perto as vicissitudes a que a sua família (avós e pais) tinha sido sujeita. Se tivermos em conta a temática das suas obras *When the Emperor was Divine* e *The Buddha in the Attic* (a emigração japonesa para os Estados Unidos da América), podemos perceber que em ambas houve uma influência por parte das vivências e das origens da autora na sua escrita. De facto, parece-nos inegável que os acontecimentos que marcaram a vida da família de Otsuka, em especial o facto de tanto os seus avós como a sua mãe e tia terem sido enviados para um campo de internamento, também a marcaram a ela, tendo servido de inspiração, não só para a sua primeira obra, na qual se relata a partida de uma família para um campo de internamento, mas também para a segunda, na qual Otsuka narra, mais uma vez, os sonhos e desilusões de uma minoria na terra das oportunidades: das chamadas «*picture brides*» que partiram para os Estados Unidos da América no rescaldo da Primeira Guerra Mundial. Há então, uma forte carga

³ <http://voices.yahoo.com/japanese-internment-camps-wwii-2309837.html?cat=37>

⁴ <http://voices.yahoo.com/japanese-internment-camps-wwii-2309837.html?cat=37>

autobiográfica na obra ficcional desta autora. Mais do que o tema da emigração japonesa, também as marcas da cultura oriental, mais concretamente da cultura japonesa, bem como da língua japonesa, e também da cultura americana, denunciam as origens de Otsuka, corroborando, por um lado, o facto de que um(a) dado(a) autor(a) está sempre inserido num determinado contexto social e histórico, do qual não se consegue desenraizar (Reis e Lopes, 1996: 40) e levantando, por outro, questões ao nível da tradução dessa mesma obra: o que fazer com os elementos culturais presentes no texto? Mantê-los enquanto criadores de estranhamento ou, pelo contrário, adequá-los ao contexto de chegada? Traduzir em estranhamento ou em adequação?

Ainda que esta seja, no fundo, a moldura dentro da qual a crítica tende a ler a obra *TBA* (uma obra nipo-americana, no fundo pertencente a uma literatura de minorias), se seguirmos a crença de que uma obra literária é muito mais do que uma simples categoria literária, não podemos deixar de nos perguntar se esta obra se esgota nesta definição. Será que o texto de partida se dirige à minoria étnica que retrata ou, pelo contrário, será o seu público-alvo alargado? Serão estas questões que trataremos no ponto que se segue.

1.1.2 Recensões Literárias a *TBA*

Otsuka nasceu, como vimos, na Califórnia, onde viveu até aos nove anos de idade, altura em que os seus pais decidiram mudar-se para Palos Verdes, a sul de Los Angeles. Foi sempre, segundo a própria, uma aluna brilhante, uma verdadeira *nerd*, extremamente activa na vida académica. Entrou para a Universidade de Yale com a intenção de estudar História, mas cedo descobriria uma nova paixão: a pintura. Em 1984 terminou uma licenciatura em artes. Foi empregada de mesa durante algum tempo, enquanto tentava construir o seu portfólio e entrou para a Universidade Indiana, em Bloomington. Desistiu ao final de três meses e mudou-se para Nova Iorque, onde trabalhou numa agência de trabalho temporário em processamento de textos. Otsuka reconhece alguns anos depois ter falhado como pintora, já que, parafraseando a autora, não conseguia transpor para a tela aquilo que lhe ia na mente.⁵ Passou então por um período de leituras intensas de autores a que chama os seus «*outdoor guys*», entre os quais se contam Ernest Hemingway, Richard Ford e Rick Bass (todos estes autores da dita literatura *mainstream* que privilegiam o herói individual, masculino, agente da sua própria acção – em tudo tão distinto do herói de *TBA*). São estes que lhe abrem novos horizontes e a impelem a começar a escrever pequenos textos humorísticos, inicialmente para se divertir a si e a um namorado. É com esses esboços de textos que a autora entra para um curso de escrita criativa em 1994, que

⁵ http://www.pw.org/content/urgency_of_knowing_a_profile_of_julie_otsuka?cmnt_all=1

termina em 1999, altura em que já tem os dois primeiros capítulos da sua primeira obra. Passaram-se ainda três anos sem que visse o seu livro terminado. Em 2002, Otsuka publica então o seu primeiro livro, através da editora Knopf, tendo recebido inúmeras críticas favoráveis à sua escrita elegante e brilhante.⁶

Daqui nos apercebemos de que, muito embora a autora tenha estado desde muito cedo ligada ao mundo das artes, em especial durante o seu percurso académico e início de carreira (período durante o qual tentou singrar como pintora), só aos trinta anos de idade é que decidiu enveredar pelo caminho da escrita. Hoje, com cinquenta e um anos, conta já no seu currículo inúmeros prémios, dos quais destacaríamos os dois prémios recebidos em 2003 pela obra *When the Emperor was Divine* (*Asian American Literary Award* e *American Library Association Alex Award*) e os restantes relativos à sua segunda obra publicada, *The Buddha in the Attic*: o *Pen Faulkner Fiction Award*, o *Langum Prize for American Historical Fiction*, ambos em 2011; o *Arts and Letters Award in Literature* da Academia Americana de Artes e Letras e o *Prix Femina Étranger*, já em 2012. O livro *The Buddha in the Attic* foi ainda finalista para o prémio *National Book Award* e *Los Angeles Times Book Prize* (em 2011), bem como *bestseller* do *New York Times* e *San Francisco Chronicle* (em 2011).

Como facilmente depreendemos de todos os prémios atribuídos à autora de *The Buddha in the Attic*, a crítica literária foi bastante unânime no que toca a esta obra de Otsuka, tendo-a apontado, por mais do que uma ocasião, como a prequela de *When the Emperor was Divine*.

Neste sentido, parece-nos pertinente começar por analisar as recensões literárias a *When the Emperor was Divine*. O primeiro livro de Otsuka foi traduzido para oito línguas diferentes, entre as quais se contam o português, o espanhol, o francês, o italiano e o japonês. Para efeitos deste relatório centrar-nos-emos nas traduções portuguesa, espanhola, francesa e italiana.

Quanto à temática tratada, esta obra relata a perseguição, por altura da Segunda Guerra Mundial, dos cidadãos americanos de origem japonesa e da separação compulsiva de famílias inteiras que foram enviadas para os chamados «campos de internamento». Ora, isto foi precisamente o que aconteceu com a família de Otsuka. Se, por um lado, o seu avô foi preso pelo FBI no dia imediatamente a seguir aos bombardeamentos em Pearl Harbor acusado de ser um espião ao serviço do Japão, por outro, também a sua avó, a sua mãe e a sua tia foram presas e passaram três anos num campo de internamento em Topaz, Utah⁷.

O livro *When the Emperor was Divine* foi considerado um *Notable Book* pelo *New York Times*, que o descreveu como «*a resonant and beautifully nuanced achievement*», como o *Best Book of the Year* pelo *San Francisco Chronicle* e foi ainda finalista da *Barnes & Noble Discover Great New Writers*. A crítica de *The New York Times* elogiou a prosa de Otsuka pela sua capacidade de criar empatia através das suas personagens e pela sua forte componente

⁶ <http://www.julieotsuka.com/when-the-emperor-was-divine/>

⁷ www.thedailybeast.com/articles/2011/09/16/julie-otsuka-talks-about-new-novel.html

poética (como viria a acontecer mais tarde com *The Buddha in the Attic*) e jornais como *USA Today* descreveram a narrativa de Otsuka como «Prose so cool and precise that it's impossible not to believe what [Otsuka] tells us or to see clearly what she wants us to see.»⁸ De facto, a escrita vívida de Julie Otsuka, tal como descrita pelas recensões literárias, aproxima-se da lírica, em muito graças ao uso que faz de frases curtas e tendencialmente paratáticas, conseguindo, assim, cativar o seu leitor. Se, por um lado, este uso simples e desprovido de artifícios da linguagem em Otsuka confere legitimidade a todas as suas personagens, já que essa linguagem está próxima do registo das mesmas; por outro, acaba por resultar num tom intimista que perpassa toda a narrativa, criando assim empatia com o leitor.

Mas não foi só a crítica americana que foi unânime no que toca a esta narrativa. Também a imprensa estrangeira, dos países que receberam um tradução desta obra, não se poupou a elogios.

A tradução para português europeu ficou a cargo de Alice Kittler e foi publicada pela editora *Temas e Debates*, tendo recebido o título *Quando o Imperador era Divino*. Tanto a versão espanhola, *Quando el emperador era Dios* (a cargo de Carme Font Paz), a francesa, *Quand l'empereur était un dieu* (traduzida por Bruno Boudard), como a italiana, *Quando l'imperatore era un dio* (de S. Pareschi) viram o adjectivo «divine» ser traduzido pelo nome «Deus». De ressaltar que não encontramos nenhuma referência a uma tradução alemã desta obra.

Sara Niño escreve para a *In Magazine* que a obra *Cuando el emperador era Dios*, que recoge una historia real, la historia de la familia de Julie Otsuka, está considerada actualmente un clásico de la literatura contemporánea».⁹

Em França, Martine Laval escreve para a revista semanal *Télérama* acerca desta obra: «D'une voix blanche, sans haine ni pathos, délivrée de toute amertume, Julie Otsuka donne chair aux hommes, aux femmes et aux enfants qui ont croisé l'insoutenable».¹⁰

Na imprensa italiana, podemos ler a certa altura que este é um livro intenso, ainda que delicado, com uma clareza muito própria: «Un libro di poco più di 100 pagine, intenso e delicato, dalla scrittura chiara, sincera e mai retorica ci insegna che la memoria, i ricordi non possono essere risarciti»¹¹.

Em relação à imprensa portuguesa e à recepção desta obra no nosso país, não nos foi possível encontrar nenhuma recensão sobre a mesma.

Mas não é apenas o primeiro romance de Otsuka que alcança a simpatia do público em geral, também a sua segunda obra, *The Buddha in the Attic*, recebe inúmeras críticas favoráveis: quer à história, quer à forma como a narrativa está construída, salientando-se em especial como a construção da narrativa na primeira pessoa do plural é algo distintivo e eficaz.

⁸ <http://www.julieotsuka.com/when-the-emperor-was-divine/>

⁹ <http://www.inmagazine.es/blog/cuando-el-emperador-era-dios/>

¹⁰ http://www.1018.fr/site/quand_l_empereur_etait_un_dieu_&105&9782264046673.html

¹¹ <http://www.sololibri.net/Quando-l-imperatore-era-un-dio.html>

Jornais, tais como o *The New York Times*, *San Francisco Chronicle*, *Minneapolis Star Tribune*, *Seattle Times*, *Chicago Tribune*, entre outros, e revistas, como a *Vogue*, a *Elle* e a *O Magazine*, elogiaram o estilo encantador da prosa de Otsuka, próximo de um poema. Eis algumas das recensões a esta obra:

Otsuka combines the tragic power of a Greek chorus with the intimacy of a confession... An understated masterpiece... [that] seems destined to endure. (*San Francisco Chronicle*)¹²

Otsuka masterfully creates a chorus of unforgettable voices that echo throughout the chambers of this slim but commanding novel. (*Minneapolis Star Tribune*)¹³

A magical act of compression... this chorus of narrators speaks in a poetry that is both spare and passionate, sure to haunt even the most coldhearted among us. (*Chicago Tribune*)¹⁴

Em França, a tradução ficou a cargo de Carine Chichereau, que optou por traduzir o título como *Certaines n'avaient jamais vu la mer*, uma adaptação de uma oração da primeira secção. Esta obra foi tão bem aceite neste país que chegou mesmo a ganhar o prémio *Prix Fémina Étranger* em 2012, como aliás já referimos em 1.1. No jornal *L'Express* online, Delphine Peras afirma, na sua recensão literária, que este é um livro «[...] petit [...], poignant, singulier [...]» e que a ideia de escrever a narrativa na primeira pessoa do plural é rica e encantatória¹⁵.

Também em Itália, à semelhança do que aconteceu em França, a tradutora optou por traduzir o título da obra de um modo mais livre, tendo-se decidido por *Veniamo tutte Per Mare*. Esta obra de Otsuka é descrita como uma obra-prima no blogue oficial da Libreria Universitaria:

[...] è un romanzo bellissimo che coinvolge il lettore fino a ipnotizzarlo. La scrittura della Otsuka è scarna, semplice ed essenziale; l'uso della prima persona plurale in tutto il libro è di grande effetto perché è in grado di far emergere la voce malinconica e indistinta di ragazze che hanno abbandonato la loro vita, la loro terra per poter cambiare il proprio destino¹⁶.

¹² <http://www.julieotsuka.com/the-buddha-in-the-attic/>

¹³ <http://www.startribune.com/entertainment/books/128387353.html?%3Cbr%20/%3Eadxnnl=1&adxnnlx=1311785799-xkTdvUTNK07aUIy+bIGiJg~>

¹⁴ <http://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-books-1001-editors-choice-20110930,0,4299979.story>

¹⁵ http://www.lexpress.fr/culture/livre/certaines-n-avaient-jamais-vu-la-mer-par-julie-otsuka_1162173.html

¹⁶ <http://www.paperback.it/blog/2012/01/13/veniamo-tutte-per-mare/>

A tradução alemã (de Katja Scholz) recebeu o título de *Wovon wir träumten*, destacando-se o papel do sonho em toda a narrativa. Na revista *Spiegel Online*, Johan Dehoust refere-se a este romance como sendo « [...] so raffiniert, dass sich ein gesammelter Kurs möchtegernkreativer Schreiber ein ganzes Semester lang daran abarbeiten könnte. Aber am Besten liest man es einfach, und genießt¹⁷.»

Buda en el Ático (traduzido por Carme Font Paz) foi o título escolhido para a versão espanhola da obra, um título bastante mais próximo da versão do texto de partida do que o escolhido pela tradutora alemã e também do que os títulos adoptados para os textos de chegada francês e italiano. Numa página *online* de uma livraria espanhola, esta obra é descrita como «Un libro breve pero intenso que sitúa perfectamente al lector en una época histórica de la América de principios del siglo XX que irá configurando la sociedad actual¹⁸».

Olhando apenas para as traduções dos títulos das traduções que apontámos acima, apercebemo-nos de duas estratégias de tradução distintas. Enquanto a tradutora espanhola se decidiu por uma tradução literal do título, as tradutoras italiana e alemã anunciam a voz colectiva da narrativa, traduzindo o título de uma forma muito mais livre.

Claro que estas recensões são apenas exemplificativas do muito que foi dito e escrito em relação às obras de Otsuka. Quisemos apenas mostrar que ambas as suas obras foram bem recebidas, conquistando não só o mundo académico (a prová-lo estão os inúmeros prémios recebidos, atribuídos por júris devidamente qualificados), mas também o público em geral (o que se depreende pela variedade de jornais e revistas que apresentaram recensões à obra).

Praticamente todas as recensões elencadas (das quais se exceptuam a recensão alemã e a espanhola) destacam a importância da utilização da voz colectiva nesta segunda obra de Otsuka. Deste modo, a autora não só cria um estilo intimista, ao jeito de confissão e muito perto da linguagem lírica, como se afasta claramente da voz habitualmente usada na literatura americana *mainstream*: uma voz masculina, singular e afirmativa, associada a um herói/ protagonista individual, contrariamente ao que acontece em *TBA*.

Daqui também retiramos pistas para qual o leitor ou leitora alvo desta obra: parece-nos que o público-alvo desta obra não fica confinado a questões de género nem de etnia. De facto, a obra tenta romper, de algum modo, com estes confinamentos. Será que o chega a conseguir?

Basta olharmos para as inúmeras traduções da obra para respondermos positivamente a esta questão. No fundo, a tradução (neste caso em particular, desta obra, mas de todas no geral) serve para ampliar o contexto de leitura desta obra, dando-lhe visibilidade e notoriedade fora daquele que seria o seu contexto à partida (literatura nipo-americana). Por outro lado, não podemos deixar ainda de notar que o contexto de leitura desta obra nunca ficou confinado a questões

¹⁷ <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/roman-wovon-wir-traeumten-von-julie-otsuka-a-849360.html>

¹⁸ http://www.troa.es/forocultural/buda-en-el-atico-de-julie-otsuka_6414/

raciais ou de género (nem mesmo no contexto americano). Otsuka conseguiu conceber uma narrativa apelativa para os demais leitores americanos, em muito graças à tradução intracultural do próprio texto de partida, que fornece todas as referências culturais, para que estas sejam facilmente perceptíveis também para americanos e outros leitores anglófonos desconhecedores da história nipo-americana.

Em suma, *The Buddha in the Attic*, apesar de um breve romance, rico na sua simplicidade poética, apresenta uma revisitação histórica, pretendendo resgatar uma faceta da Segunda Guerra Mundial e dos americanos que é desconhecida de muitos, pelo que se torna duplamente atractivo ao leitor, não só pela beleza da sua narrativa, mas também pela perspectiva da história mundial que nos apresenta. Neste sentido, e tendo em conta que Julie Otsuka não vivenciou ela própria nenhum dos efeitos da entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, podemos afirmar que *TBA* (bem como o primeiro romance da autora) se aproxima, ainda que por via ficcional, daquilo que Marianne Hirsch designa como «pós-memória» («postmemory»)¹⁸. Segundo a autora, a pós-memória descreve a relação que a geração seguinte tem com os traumas pessoais, colectivos ou culturais dos familiares que lhes são mais próximos. Assim, esta geração seguinte acaba por construir memórias, não de algo que vivenciou, mas de histórias e imagens que lhes foram sendo transmitidas ao longo da vida. Num artigo publicado na revista *Newsweek*, Julie Otsuka revela como essa pós-memória se insinuou subtilmente:

When I was a child, my mother would occasionally mention “camp” to me in passing. That rusty fork in the back of the silverware drawer? “We used it in camp,” she would say. Her old friend, Mrs. Nakamura? “We lived in the same block in camp.” (...) Camp was, my mother told me, “an adventure.”

What she did not tell me: that camp was surrounded by barbed wire fences and armed guards; that the winter temperatures in Utah sometimes fell to 20° below; that the barracks were nothing more than pine boards covered with tar paper; that the reason her father was not in the photograph was because he had been arrested four months earlier by the FBI as a dangerous enemy alien and sent to Fort Missoula, Mont. All of this I learned many years later, while doing research for my first book, *When the Emperor Was Divine*, a novel about “camp.” It was also around this time that my mother began to exhibit the first symptoms of frontotemporal dementia.¹⁹

¹⁹ <http://www.newsweek.com/julie-otsuka-her-familys-wartime-internment-topaz-utah-65457>

Se pensarmos em ambas as obras da Otsuka e na sua biografia, apercebemo-nos de que o internamento japonês durante a participação dos EUA na Segunda Guerra Mundial funciona para a autora como uma «pós-memória» que ela aborda por via ficcional.

1.2 Caracterização da Obra

Partindo de uma concepção dualista do processo tradutório, o que implica que haja no decurso desse mesmo processo «[...] uma dupla vertente da leitura e da escrita [...]» (Barrento 2002: 23), começaremos por examinar a leitura feita *a priori* da obra *TBA*. Trata-se, mais do que identificar as características estilístico-formais do texto de partida, de fazer uma interpretação de toda a complexidade/ heterogeneidade do texto a traduzir, passando, não só pelos diversos níveis constituintes do mesmo, como pelos diversos silêncios que o texto encerra (como sejam conotações escondidas ou ambiguidades resultantes de um determinado campo semântico). Nas palavras de Paul Ricoeur, começemos por proceder a uma leitura crítica da obra literária (cf. Ricoeur, 2004: 16) que se pretende, a certo ponto, reescrever, isto é, traduzir num outro sistema:

Não só os campos semânticos não se sobrepõem, como também as sintaxes não são equivalentes, as estruturas frásicas não veiculam as mesmas heranças culturais; e o que dizer das conotações meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas do vocabulário de origem e pairam, em certa medida, no meio dos signos, das frases, das sequências curtas ou longas? É a este complexo de heterogeneidade que o texto estrangeiro deve a sua resistência à tradução e, nesse sentido, a sua intraduzibilidade esporádica. (Ricoeur, 2004: 14-15)

Neste ponto, importa chamar a atenção para os diferentes níveis a que a leitura acima indicada foi levada a cabo. Esses níveis foram descritos por João Barrento na sua obra *Poço de Babel. Para uma Poética da Tradução Literária* (cf. Barrento, 2002: 24). São esses:

- a) Nível fonológico, lexical e morfossintático (no fundo, o intratexto gramatical);
- b) Nível semântico (isto é, o arquitexto);
- c) Nível cultural (ou seja, o transtexto);
- d) Nível pragmático (a saber, o paratexto).

Não nos demoraremos com definições de cada um dos mesmos, antes os usaremos como balizas para a análise que de seguida efectuaremos da obra. Por razões que se prendem com os aspectos que, a nosso ver, se destacam na obra em questão, trataremos os níveis acima por uma

ordem que não passa necessariamente por aquela que foi descrita por João Barrento. Assim, no que toca à análise fonológica da obra, uma vez que se trata de um texto em prosa, focaremos sobretudo a linguagem poética que percorre todo o texto, salientando os aspectos que contribuem para a mesma e interligando-a com os aspectos dignos de nota no referente à análise morfossintáctica. Na análise cultural, trataremos as questões relacionadas com a cultura japonesa que surgem por toda a obra (explícita ou implicitamente) e, no respeitante à análise pragmática, definiremos o(s) registo(s) de linguagem presentes na obra e abordaremos a escolha lexical da voz narradora que, dada a sua singularidade, merecerá especial atenção neste trabalho. Todavia, não podemos passar à análise dos referidos níveis sem antes termos tratado a temática de *TBA*, momento que aproveitaremos para dar conta da estrutura do romance e enfatizarmos a importância e centralidade da voz de *TBA*.

1.2.1 A Estrutura e a Temática de *TBA*

TBA é um romance pouco extenso constituído por oito secções intituladas «Come, Japanese!», «First Night», «Whites», «Babies», «The Children», «Traitors», «Last Day» e «A Disappearance». Todas estas secções têm a particularidade de estarem escritas na primeira pessoa do plural («we»), apresentando cada uma um dos diferentes desafios encontrados por esta personagem colectiva, constituída, como teremos a oportunidade de analisar em mais detalhe, por um grupo de «picture brides» provenientes de diferentes zonas do Japão.

Na primeira secção da obra, «Come, Japanese!», é-nos relatada a viagem de barco feita por estas mulheres entre o Japão e São Francisco, nos EUA. A sensação com que ficamos, na última página desta primeira secção, é que, tal como esta viagem foi longa e árdua, também a caminhada que estas mulheres têm pela frente neste país distante do seu, o será.

De seguida, e já na segunda secção («First Night»), deparamo-nos com a descrição da primeira noite que as mulheres japonesas passaram com os seus maridos, que nunca tinham visto até àquele dia. Após o choque que para a maioria foi essa primeira noite, o «nós» apresenta-nos a sua perspectiva sobre os americanos *mainstream*, ou seja, sobre os caucasianos de origens europeias e que, do início ao fim da narrativa constituem um grupo à parte, ao qual as mulheres japonesas nunca chegam a pertencer («they»). Esta perspectiva dos americanos brancos é feita em simultâneo com a descrição dos trabalhos árduos que os emigrantes (tanto o «we» como os seus maridos e filhos) levavam a cabo (como apanhadoras de fruta, como criadas de mulheres americanas brancas) enquanto tentavam a todo o custo aprender a língua inglesa.

A quarta secção da obra (intitulada «Babies») mostra-nos as condições - nem sempre as mais adequadas - em que o «nós» deu à luz. Na secção seguinte, «The Children», apercebemo-nos

das dificuldades pelas quais passaram estas mulheres para criarem os seus filhos que eventualmente as rejeitariam, tendo mesmo vergonha de as terem como mães.

No que toca à secção seis, «Traitors», esta funciona como um momento de viragem na narrativa, já que corresponde à entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, pelo que o clima que se vive é de desconfiança. Esta desconfiança recai sobre as famílias de imigrantes japoneses, culminando no momento em que o «we» (acompanhado pelas suas famílias, fossem ou não japoneses de primeira geração) se vê forçado a deixar as suas casas e as suas vidas para trás, cumprindo a *Executive Order 9066*, isto já na secção sete («Last Day»).

Em relação à oitava e última secção da obra, «A Disappearance», a perspectiva que nos é apresentada muda radicalmente: ainda que continuemos a ter um discurso na primeira pessoa do plural, já não é a voz das mulheres que acompanhamos, mas sim a voz de um «nós» que não pertence à minoria japonesa, mas antes à população *mainstream* americana e que, até este momento, fazia parte do grupo do «they». A obra termina com o gosto amargo do esquecimento:

We speak of them rarely now, if at all, although word from the other side of the mountains continues to reach us from time to time – entire cities of Japanese have sprung up in the deserts of Nevada and Utah, Japanese in Idaho have been put to work picking beets in the fields, and in Wyoming a group of Japanese children was seen emerging, shivering and hungry, from a forest at dusk. (*TBA*, «A Disappearance»: 129, destacado nosso)

De facto, e por tudo o que foi dito, é inegável que *TBA* é uma obra com uma forte componente histórica. Os eventos narrados, através de histórias pessoais literariamente construídas, bebem da história mundial do século passado: tanto a emigração japonesa para os EUA, as «picture brides», a Primeira Guerra Mundial e o internamento compulsório dos japoneses por parte dos americanos são factos históricos reais. A autora refere numa entrevista que a pesquisa que fez lhe deu a conhecer histórias fantásticas, pelo que o «nós» foi a construção que, de acordo com a mesma, lhe permitiu incluir o maior número possível das histórias que encontrou, afirmando ainda que esta construção é adequada, visto o povo japonês ser um povo colectivo por excelência²⁰.

Todas as secções da obra acompanham, como tivemos a oportunidade de ver acima, a história de um grupo de mulheres japonesas que abandonaram o Japão no rescaldo da I Guerra

²⁰ hereandnow.wbur.org/2011/09/20/japanese-picture-brides

Mundial em busca do desconhecido e de uma vida melhor. No fundo, em busca do tão desejado *American dream*:

At night we dreamed of our husbands. We dreamed of new wooden sandals and endless bolts of indigo silk and of living, one day, in a house with a chimney. We dreamed we were lovely and tall. (*TBA*, «Come, Japanese!»: 4-5).

O «nós» que se dirige ao destinatário da obra é, até ao final da sétima secção da obra, um grupo de «picture brides» que, no início do século XX, casaram por procuração com imigrantes japoneses a trabalhar nos EUA e que nunca tinham visto antes, a não ser em fotografias. Ainda que com muito pouco em comum, a não ser o facto de terem acedido a casar com um japonês que o casamenteiro lhes arranjou e de serem todas provenientes do mesmo país, este grupo de mulheres forma, ainda no barco, um grupo coeso, que se vai manter até ao final da narrativa – o «nós», a voz colectiva que acompanharemos nas primeiras sete secções da obra e que surgirá sempre por contraste com o «they», um «they» formado pelos maridos e até mesmo pelos filhos que terão com eles, e um «they» formado pelos americanos caucasianos e provenientes da Europa.

Estas mulheres vinham de sítios completamente distintos, umas de aldeias nas montanhas, outras de aldeias piscatórias, e outras ainda de grandes cidades (cf. p.8, «Come, Japanese!»). Um pouco mais à frente, ainda na mesma secção, é feita uma listagem de algumas das cidades, vilas e até aldeias japonesas de onde tinham partido as mulheres que agora estavam juntas naquele barco: Kyoto, Nara, Yamaguchi, Yamanashi, Tóquio, Kagoshima, Hokkaido, Hiroshima, Niigata, Kumamoto, Fukushima, Nagoya. Tinham idades compreendidas entre os doze e os trinta e sete anos:

The youngest of us was twelve [...] and had not yet begun to bleed. [...] The oldest of us was thirty-seven [...] and had spent her entire life taking care of her invalid father, whose recent death made her both happy and sad. (*TBA*, «Come, Japanese!»: 8)

Enquanto umas eram nada mais do que raparigas ingénuas e inexperientes, virgens («On the boat we were mostly virgins.», *TBA*. «Come, Japanese!»: 8), outras tinham já sido casadas antes:

One of us was from a silk-weaving village in Fukushima, and had lost her first husband to the flu, and her second to a younger and prettier woman who lived on the other side of the hill, and now she was sailing to America to marry her third. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 8)

Todavia, o que as unia era muito mais forte do que um país: era um «nós», um sentimento de pertença a uma comunidade, a um grupo, que se formou de imediato no barco, como acabámos de ver, na medida em que todas elas passaram a ter um destino em comum, não se desagregando nem nos momentos mais difíceis da narrativa (nomeadamente quando foram forçadas a deixar as suas casas e a partir sem saberem sequer para onde, na sétima secção, intitulada «Last Day»).

E é exactamente esse destino em comum que nos será dado a conhecer em cada uma das secções seguintes, secções essas que apresentam cada um dos desafios que o «nós» foi encontrando ao longo da sua vida nos EUA.

O nosso primeiro contacto com estas mulheres é feito então no momento em que estas se afastam da costa do seu país, a bordo de um barco («On the boat»). Encontram-se a caminho de São Francisco, em busca do desconhecido e de uma vida melhor, como tantos emigrantes antes e depois delas fizeram. Na nossa opinião, a obra inicia-se de modo cativante, na medida em que a repetição de «On the boat» ao longo de toda a primeira secção (aparece vinte e quatro vezes em quinze páginas), imprime o ritmo e cadências certas, dando mesmo a sensação do movimento das ondas, conseguindo por conseguinte prender a atenção do(a) leitor(a) logo nas primeiras páginas.

Mas afinal que motivos poderiam estas mulheres ter para abandonar as vidas que tinham e decidir casar com um desconhecido de quem tudo o que tinham era uma foto? Todas achavam que era altura de «[...] move on.» (*TBA*, «Come, Japanese!»: 3) por um motivo ou outro:

Perhaps we lost a father to the sea, or a fiancé, or perhaps someone we loved had jumped into the water one unhappy morning and simply swum away,[...]» (*TBA*, «Come, Japanese!»: 3)

«Perhaps the real reason we were sailing to America was to track down a long-lost father who had left the family years before. [...] Or perhaps we were leaving behind a young daughter who had been born to a man whose face we could now barely recall – a travelling storyteller who had spent a week in the village, or a wandering Buddhist priest who had stopped by the house late one night on his way to Mt. Fuji.» (*TBA*, «Come, Japanese!»: 11 e 12)

À medida que vamos prosseguindo na leitura, sentimos que estamos no meio do «nós», sentadas «à volta de uma fogueira», a ouvi-lo partilhar as suas histórias de vida. Na verdade, os recursos estilísticos utilizados aproximam esta narrativa da oralidade. Somos convidados a imaginar as condições lastimáveis em que viajaram:

ON THE BOAT we slept down below, in steerage, where it was filthy and dim. Our beds were narrow metal racks stacked one on top of the other and our mattresses were hard and thin and darkened with the stains of other journeys, other lives. Our pillows were stuffed with dried wheat hulls. Scraps of food littered the passageways between berths and the floors were wet and slick. (TBA. «Come, Japanese!»: 4)

Bedbugs. Lice. [...] the stench from the latrines [...].(TBA. «Come, Japanese!»: 10)

And was it alright to complain about the cook, who came from China, and only knew how to make a dish – rice curry – which he served to us day after day? (TBA. «Come, Japanese!»: 16 e 17)

No fundo, a falta de comodidade, de espaço, e de higiene até, são como que um prenúncio daquilo que as «picture brides» irão encontrar quando desembarcarem em São Francisco. São, parece-nos, como que uma pequena amostra de que a vida que as espera na «terra das oportunidades» não será o «mar de rosas» que buscavam. De facto, nem a única coisa que estas mulheres tinham como certa dos homens com que iam casar (uma fotografia e, consequentemente, o seu aspecto físico) correspondia à realidade:

ON THE BOAT we could have not known that when we first saw our husbands we would have no idea who they were. That the crowd of men in knit caps and shabby black coats waiting for us down below on the dock would bear no resemblance to the handsome young men in the photographs. That the photographs we had been sent were twenty years old. (TBA. «Come, Japanese!»: 18)

Lamentavelmente, estas mulheres agarraram-se a uma mentira, materializada nas fotografias e nas cartas que guardaram durante toda a viagem como se se tratasse de um tesouro (cf. TBA. «Come, Japanese!»: 11). Repare-se que a importância das fotografias dos futuros maridos é tal, que, ao chegarem ao barco, foram a primeira coisa que o «nós» partilhou, tendo mesmo servido para a construção da identidade colectiva que dá voz à narrativa:

On the boat the first thing we did – before deciding who we liked and didn't like, before telling each other which one of the islands we were from, and why

we were leaving, before even bothering to learn each other's names – was compare photographs of our husbands. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 3)

Ainda que as cartas enviadas e as fotografias estivessem longe de corresponder à realidade, nenhuma das japonesas se viu abandonada quando desembarcou em São Francisco. A promessa de que todos estariam à espera das suas futuras esposas assim que elas saíssem do barco parece ter sido a única que aqueles homens cumpriram. E é exactamente quando pisam solo americano pela primeira vez que o sonho de vida que tinham vindo a idealizar durante as últimas semanas naquele barco se começaria a desvanecer: os homens que as esperavam não eram os homens jovens, bonitos e bem vestidos das fotografias.

Mesmo assim, o «nós», aparentemente desiludido e cansado, tentou consolar-se com a ideia de que tinha já chegado tão longe – até à América – e que, como tal, nada de mal lhes poderia acontecer. No entanto, esta lufada de esperança rapidamente dá lugar a um prenúncio negativo:

This is America, we would say to ourselves, there is no need to worry. And we would be wrong (*TBA*. «Come, Japanese!»: 18).

Este final aberto da primeira secção prende ainda mais o leitor à narrativa. Queremos continuar a seguir as vidas destas mulheres. E é precisamente o que teremos nas próximas seis secções.

Na secção dois, uma das mais fortes em termos estilísticos e temáticos, não obstante ser uma das mais breves de toda a narrativa, acompanhamos a primeira noite que as mulheres passam com os seus maridos. Esta é, conjuntamente com a secção sete («Last Day»), um dos momentos de reviravolta na acção relatada na narrativa. É durante a mesma que constatamos que, para algumas das mulheres constitutivas do «nós», a América será, de facto, o «pesadelo» que assombrou o final da secção anterior.

A linguagem desta secção é forte e despida de preconceitos. Podemos mesmo falar na presença de um disfemismo ao longo das páginas que a constituem, disfemismo esse que se revela em termos como «hurts», «bleeding», «greedily», «hungrily», «violently» (*TBA*. «First Night»: 19), «bit», «hit», «insulted», «screamed», «rough», «callused», «tied us up», «frenziedly», «drunkenly», «roughly», «recklessly» (*TBA*. «First Night»: 20), entre outros exemplos. Esta sucessão de advérbios e verbos descreve o modo como as mulheres japonesas foram tomadas e é reveladora de como será difícil a sua vida nos EUA e, ao mesmo tempo, de como os seus destinos serão diferentes entre si (a lembrar que o «nós» que acompanhamos é formado por indivíduos de quem vamos tendo pequenos vislumbres). Na verdade, alguns paradoxos introduzidos nesta secção (entre advérbios como «quickly» e «calmly», «gently» e

«firmly», «recklessly» e «cautiously») deixam-nos adivinhar um futuro mais risonho para algumas das japonesas do que para outras.

As frases extremamente curtas desta secção fazem lembrar um poema, bem como a construção anafórica da mesma (conseguida através da repetição de «They took us [...]»). Esta última traz uma certa musicalidade à narrativa, que paradoxalmente não sugere harmonia, antes remete para a violência que subjaz à transferência de poder que ocorre na primeira noite. O verbo «take», por um lado, confere ritmo à narrativa e, por outro, imprime uma certa violência ao relatado, não só pela sonoridade (a oclusiva *t* transmite um certo fecho abrupto), mas também semanticamente: o próprio significado de «take» implica tomar posse de algo, muitas vezes através do uso das mãos ou da força, com o intuito de «agarrar firmemente». Todavia, nem só a presença deste verbo, repetido cerca de cinquenta vezes em três páginas, nos mostra que depois daquela noite elas eram deles: «[...] in the morning, when [they] woke [they] were theirs». (p. 22, «First Night»). Também a presença de verbos no Imperativo – um modo verbal relacionado com a ordem por excelência – serve a função desta secção: o destino do «nós» está nas mãos daqueles homens, que constituem um grupo à parte deste.

Seria redutor afirmar que o significado do uso do Imperativo é meramente dar uma ordem. No entanto, nesta secção ele é utilizado apenas com a função de ordenar: «Please turn toward the wall and drop down on your hands and knees» (p.19, «First Night») e «Help me out there» (p.21, «First Night»). Apesar do uso do advérbio «please», normalmente utilizado para fazer um pedido, parece-nos que neste contexto, em que as mulheres não tinham alternativa senão fazer o que lhes era dito, continua a haver uma «ordem» e não um pedido a que elas pudessem responder negativamente.

No fundo, esta secção apresenta-se como a segunda decepção vivida pelo «nós», enquanto o aspecto físico daqueles que seriam os seus maridos constituiu a primeira decepção, a confirmação de que não eram homens de posses, mas sim agricultores, na sua maioria, e homens de trabalho braçal:

They took us with apologies for their rough, callused hands, and we knew at once that they were farmers and not bankers. (*TBA*. «First Night»: 20)

They took us while shouting out in rough Hiroshima dialects we could barely understand and we knew we were about to spend the rest of our life with a fisherman. (*TBA*. «First Night»: 21)

Também eles, à semelhança das japonesas (algumas tinham já tido filhos antes de virem para os EUA, outras tinham-se apaixonado ainda no barco por um dos marinheiros e outra tinha

mesmo engravidado de um dos marinheiros a caminho dos EUA), tinham os seus segredos e todo um passado que elas desconheciam:

They took us coldly but knowledgeably – [...] – and we knew there had been many others before us. (*TBA*. «First Night»: 20)

They took us while thinking of some other woman – we could tell by the faraway look in their eyes [...]. (*TBA*. «First Night»: 21 e 22)

Daqui percebemos que uns eram experientes, mas havia outros inexperientes (à semelhança do que acontecia com as japonesas):

They took us shyly, and with great difficulty, as they tried to figure out what to do. (*TBA*. «First Night»: 21).

Esta primeira noite foi só a primeira de muitas outras de grandes dificuldades que se seguiriam na vida destas mulheres. Na secção seguinte, o «nós» relata-nos a dura convivência que existia entre si e os americanos, os «Whites». Para além de todas as dificuldades linguísticas que o «nós» tinha (*TBA*. «Whites»: 26 e 27), não havendo possibilidade de comunicação entre si e o grupo que os americanos constituíam, os trabalhos que levavam a cabo eram também os mais duros, trabalhando de sol a sol:

WE HAD LEARNED a few phrases of their language on the boat from our guidebooks – [...] – and could recite their ABC's, but in America this knowledge was useless» (*TBA*. «Whites»: 26)

ALL WEEK LONG they made us sweat for them in the fields, but on Sundays, they let us rest. (*TBA*. «Whites»: 30)

All of us ached while we worked – our hands blistered and bled, our knees burned, our backs would never recover» (*TBA*. «Whites»: 28)

Nesta secção, o tema do «sonho» volta a surgir, mas agora é o Japão perdido que aparece como o sítio idílico e não os EUA. Nos sonhos, o «nós» volta ao Japão que deixou para trás, muitas vezes ainda criança, aos lugares por onde gostava de andar e onde fora feliz. Mas este sonho rapidamente acaba e o «nós» acorda para uma realidade dura, no fundo, para o «pesadelo» em que os EUA se transformaram: «[...] a strange land in a hot crowded shed that

was filled with the grunts and sighs of others» (*TBA*. «Whites»: 30). O «nós» chega mesmo a questionar-se se terá tomado a decisão acertada ao vir para este país:

[...] we wondered if we had made a mistake, coming to such a violent and unwelcoming land. Is there any tribe more savage than the Americans? (*TBA*. «Whites»: 36)

Esta é, em última análise, a terceira decepção sofrida pelo «nós»: o país com o qual sonhavam, não é nada do que esperavam que fosse. O «nós» da primeira secção que sonhava em ter uma casa com uma chaminé, vive agora num país estranho, chama casa a um pedaço de terra que divide com os outros trabalhadores e, na maioria das vezes, dorme por baixo de um céu estrelado, que é a única coisa que reconhecem como igual à da terra que deixaram.

Enquanto uns japoneses se dedicavam à agricultura, outros tinham os seus próprios negócios, normalmente lavandarias ou mercearias. Havia ainda algumas mulheres japonesas que se tornaram criadas das americanas, ainda que não o confessassem nas cartas que enviavam às suas mães, pois para os japoneses não há função mais baixa do que essa:

WE DID NOT mention them in our letters to our mothers. We did not mention them in our letters to our sisters or friends. Because in Japan the lowest job a woman could have was that of a maid. (*TBA*. «Whites»: 45)

As japonesas que conviviam mais de perto com as mulheres americanas desejavam ser mais como elas («WE LOVED THEM. We hated them. We wanted to be them.», *TBA*. «Whites»: 39) e menos como elas próprias e chegavam mesmo a fingir com os maridos que estes eram os patrões e elas as patroas (*TBA*. «Whites»: 39 e 40). Eram elas quem lhes ensinava tudo o que precisavam de saber das tarefas domésticas e das artes da vida a dois. Em troca, davam-lhes a sua dedicação, tomando conta dos seus filhos quando elas se iam encontrar com outro homem, ou escondendo esses encontros dos seus maridos e fazendo-lhes companhia quando elas se sentiam sozinhas.

No entanto, havia outras que se deixavam levar pela tentação de roubarem pequenos objectos das casas das patroas. Neste momento o «nós» apresenta-se tal e qual era, sem artifícios ou mentiras. Outras envolviam-se com os maridos delas e este era o primeiro passo para abandonarem a sua família e passarem a servir esses homens em hotéis duvidosos. Aí somos confrontados com outro destino de algumas daquelas mulheres: a prostituição. Enquanto a esmagadora maioria continuaria a trabalhar no bordel toda a sua vida, a voz colectiva dá lugar à voz individual de um «eu» para relatar a história de uma dessas mulheres que viu a sua vida mudar drasticamente:

ONE OF THEM bought us out of the brothel where we worked and brought us home to a big house on a tree-lined street in Montecito, whose name we shall not reveal. (*TBA*. «Whites»: 48 e 49)

De qualquer modo, fosse qual fosse o trabalho a que se dedicassem na América, estas mulheres tinham um destino cruel, sendo vítimas de ostracização pelos americanos e americanas, sentindo-se mesmo invisíveis no novo mundo em que viviam:

You now belong to the invisible world. (*TBA*. «Whites»: 27)

Still, they gave us a hard time. Their men slapped our husbands on the back and shouted out, “So sorry!” as they knocked off our husbands’ hats. Their children threw stones at us. Their waiters always served us last. Their ushers led us upstairs, to the second balconies of their theaters, and seated us in the worst seats in the house. Nigger heaven, they called it. Their barbers refused to cut our hair. Too coarse for our scissors. Their women asked us to move away from them in their trolley cars whenever we were standing too close. (*TBA*. «Whites»: 52)

De facto, a vida destas mulheres na América era dura em todos os aspectos – dar à luz e criar os seus filhos não seria excepção. A secção quatro da obra mostra-nos precisamente isso. Com uma linguagem francamente emotiva, em parte graças à repetição de «we gave birth», apercebemo-nos de que era com grande esforço que o «nós» dava à luz e conseguia que os seus bebés sobrevivessem. Muitos acabavam por morrer. Os que sobreviviam eram americanos e pertenciam ao grupo do «they»:

We gave birth to babies that were American citizens and in whose names we could finally lease land. (*TBA*. «Babies»: 58)

Este ponto é extremamente importante, na medida em que nos mostra que o grupo que se formou naquele barco continua unido e não admite a entrada de novos elementos. Até os filhos destas mulheres, tanto nesta como na próxima secção, pertencem ao grupo «they». E é precisamente sobre esta fracção do grupo «they» que a secção seguinte se debruçará.

As crianças («they», «them») eram levadas pelas mães para o trabalho, normalmente para os campos e, mesmo assim, nunca choravam e nunca se queixavam. Não tinham brinquedos como os outros meninos («Not once did we ever have the money to buy them a single toy», *TBA*.

«Children»: 65), mas nem por isso deixavam de brincar horas e horas seguidas. Muitas morriam por causa de doenças e da falta de condições em que viviam:

IN THE COUNTRYSIDE, especially, we often lost them early. To diphtheria and the measles. Tonsillitis. Whooping cough. Mysterious infections that turned gangrenous overnight. One of them was bitten by a poisonous black spider in the outhouse and came down with fever. (*TBA*. «Children»: 69)

Quando nos parece, a nós leitores, que a qualidade de vida deste grupo de mulheres melhorou substancialmente, já que têm os seus empregos e as suas famílias, tendo-se passado, sem dúvida, vários anos, eis que o «nós» nos relembra a falta de condições de habitação das casas (se assim lhes podemos chamar) em que viviam:

IN J-TOWN they lived with us eight and nine to a room behind our barbershops and bathhouses and in tiny unpainted apartments that were so dark we had to leave our lights on all day long. (*TBA*. «Children»: 71)

Viviam, no fundo, de um modo totalmente diferente daquele em que viviam os americanos, pelo que não será de estranhar que as crianças tivessem, numa primeira fase, dificuldades em se inserirem na vida escolar, sendo também eles vítimas de discriminação, tal como os seus pais haviam sido toda a vida (*TBA*. «Children»: 72). Mas para estas crianças a adaptação aos costumes americanos não será tão penosa quanto para os seus pais: a maioria chega mesmo a mostrar-se envergonhada das suas origens («MOSTLY, they were ashamed of us», *TBA*. «Children»: 75), evitando ao máximo falar a língua japonesa e participar em todas as manifestações culturais japonesas em público:

They would not be seen with us at the temple on the Emperor's birthday. They would not celebrate the annual Freeing of the Insects with us at the end of summer in the park. They refused to join hands and dance with us in the streets on the Festival of the Autumnal Equinox. (*TBA*. «Children»: 75)

No entanto, e apesar de este «they» ter crescido e se ter afastado a olhos vistos do «nós», a secção cinco termina aproximando um e outro grupo: tanto as mães (o «we»), quanto as crianças (o «they») são movidos pela força do sonho - «STILL, they dreamed» (*TBA*. «Children»: 78). Todavia, também os sonhos das suas crianças, tal e qual os sonhos da nossa voz colectiva, aparecem assombrados por uma nuvem:

And even though we saw the darkness coming we said nothing and let them dream on. (*TBA*. «Children»: 79)

A diferença é que, desta vez, a nuvem que paira sobre a cabeça do nosso «nós» se materializa de um modo bastante mais radical, até mesmo no título da próxima secção - «Traitors». Não só o «nós», mas todos os imigrantes japoneses, serão apontados como traidores. Até os seus vizinhos mais próximos parecem desconfiar deles (algo que se confirmará na última secção da obra, em que teremos uma nova viragem na narrativa, passando a perspectiva apresentada a ser a dos americanos).

Nesta secção, na qual temos conhecimento da entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, há muito mais consciência da passagem do tempo pelo «nós»: a secção inicia-se no Inverno («It was December [...]», *TBA*. «Traitors»: 82) e termina já na Primavera («SPRING ARRIVED», *TBA*. «Traitors»: 96). É como se aquele grupo de mulheres assistisse às mudanças visíveis na natureza como nunca antes, uma vez que esperava que a todo o momento algo lhes acontecesse, pois paira no ar, ao longo de toda a secção, a ameaça de uma «lista». Uma lista que nenhum japonês viu, mas que todos dizem existir. E é precisamente nesta lista que está o destino, não só do «nós», mas também dos seus maridos (os primeiros a serem levados) e dos seus filhos (que acompanharão o «nós»).

Por forma a enfatizar a sensação de impotência que o «nós» sentia em relação à «lista» e a mostrar como essa era uma palavra que não saía da mente de nenhuma daquelas mulheres, este vocábulo é repetido cerca de dezasseis vezes num parágrafo apenas (*TBA*. «Traitors»: 83-84) e muitas mais ao longo de toda a secção. O «nós» começou a viver aterrorizado:

“Every little noise frightens me now,” said Onatsu. “A knock on the door. The ringing of a telephone. The barking of a dog. I am constantly listening for footsteps.” And whenever a strange car drove through the neighborhood her heart began to pound, for she was sure that her husband’s time had come. (*TBA*. «Traitors»: 89).

Mais do que aterrorizado com a possibilidade da existência de uma lista, começou a viver sob a ameaça permanente: passou a haver restrições no respeitante a viagens e recolher obrigatório. Mais e mais maridos da nossa voz colectiva foram levados e ninguém sabia para onde:

THE HARDEST THING, Chizuko told us, was not knowing where he was. (*TBA*. «Traitors»: 95)

Até que as percentagens dos homens japoneses que tinham sido levados atingiu proporções aterradoras:

More than ninety per cent of our men had been removed from a small town of lettuce growers in a valley to our north. More than one hundred of our men had been removed from the defense zone around the airfield. (TBA. «Traitors»: 98)

Ainda que com alguma esperança em relação ao futuro e querendo acreditar que não seriam todos forçados a abandonar as suas casas, o «nós» vai-se desfazendo de todos os seus negócios, fechando e vendendo as suas lojas, lavandarias e mercearias. A secção seis termina com a sensação, por parte do «nós», de que todos os japoneses serão obrigados a partir, não sabendo sequer para onde.

A secção «Last Day», a última da obra narrada pela voz das «picture brides», dá conta da evacuação obrigatória de todos os japoneses, sem excepção, não importando idade, profissão ou estado civil. Acompanhamos o último dia daquelas que partilharam connosco a sua história colectiva e, mais do que isso, as suas histórias pessoais. Apercebemo-nos da confusão e desespero daquelas que partem, cada qual reagindo a seu modo, ou bebendo ou rindo histericamente ou chorando. E que modo melhor para transmitir a sensação de abandono e de deixar toda uma vida para trás do que a utilização constante e cadenciada do verbo «leave» no *Simple Past*?

Some of us left weeping. And some of us left singing. One of us left with her hand held over her mouth and hysterically laughing. A few of us left drunk. Others of us left quietly, with our heads bowed, embarrassed and ashamed. (TBA. «Last Day»: 105)

Em nenhuma outra secção como nesta temos uma listagem tão grande de nomes de elementos do «nós», como que a gravar para sempre os nomes daquelas que, embora anónimas, foram também elas vítimas da Segunda Guerra Mundial, ainda que tantas vezes esquecidas.

Mais ainda, é esta a secção que encerra a chave para a descodificação do título da obra:

Haruko left a tiny laughing brass Buddha up high, in a corner of the attic, where he is still laughing to this day. (TBA. «Last Day»: 109)

E quando estamos prontos para acompanhar o «nós» até ao fim e descobrir qual o destino que as espera, eis que a voz do «nós» dá lugar a um outro «nós», anteriormente «they». Todavia, repare-se que não há nunca um diálogo entre o «nós» das primeiras sete secções e o

«nós» da última secção. Só nós, enquanto leitores, é que temos acesso a ambas as vozes, imaginando os respectivos pontos de vista.

A sensação com que ficamos é que estamos no mesmo espaço que o «nós», na América dos anos quarenta e, quando este é obrigado a abandonar as suas casas, somos deixados com os americanos que nos contam a sua visão sobre o desaparecimento dos japoneses. Seremos também nós um deles? Alguém que, ainda que querendo saber o que aconteceu a este «nós», com o qual criou uma forte empatia ao longo das últimas secções, rapidamente esquece os seus rostos e os seus nomes:

BY THE FIRST FROST their faces began to blend and blur in our minds. Their names start to elude us. [...] Their letters cease to arrive. Our children, who once missed them so fervently, no longer ask us where they are. (TBA. «A Disappearance»: 128)

O que perdura no final é o esquecimento por parte dos americanos de todos aqueles que sofreram às suas mãos.

Assim, cremos que a estratégia da autora em mudar a voz colectiva e abandonar a visão das mulheres japonesas serve perfeitamente o seu objectivo: mostrar os americanos sob uma outra lente em relação às suas decisões aquando da Segunda Guerra Mundial.

Em suma, este «nós», mais do que servir uma função poética da linguagem em *The Buddha in the Attic*, assume um valor incontornável em toda a obra, simbolizando, em última instância, uma não integração por completo das japonesas na cultura e sociedade americanas. Os americanos aparecem como um grupo à parte, ao qual elas nunca chegaram a pertencer: o grupo «they», dos «Whites» (terceira secção da obra, na qual temos, como vimos, uma descrição mais pormenorizada dos americanos, vistos pelos olhos das mulheres que seguimos). Na verdade, a autora dá conta, com este artifício literário, da animosidade com que os asiáticos eram recebidos pelos EUA, animosidade essa que era um pouco fruto das relações da altura entre este país e os países asiáticos:

Few Chinese or Japanese arrived in the US thinking of themselves as subjects of a nation – instead they identified with their home province or prefecture. (Hsu, 2009: 958)

Mesmo quando os americanos assumem a narrativa, não há qualquer ponto de contacto entre esta voz e a voz anterior das japonesas, apontando-se para uma falta de comunicação entre ambos. O leitor é, então, chamado a mediar entre estes dois diálogos, aferindo da relação entre

eles, já que ambas as vozes, não obstante não dialogarem entre si, entram em diálogo com o leitor.

Ainda que à primeira vista se possa pensar que a construção de uma narrativa na primeira pessoa do plural incorre em determinados perigos, nomeadamente o de não se criar uma empatia com o leitor a quem a obra se dirige, em *The Buddha in the Attic* tal cenário não se coloca. A narração da experiência colectiva feita de uma forma ritmada e repetitiva, como vimos, a que se aliam a quase ausência de descrições e o uso de frases curtas, quase em jeito de versos, confere a toda a obra uma cadência lírica e oralizante, que cativa e prende o leitor à narrativa desde a primeira à última página. Mais ainda, a linguagem que percorre toda a obra, coloquial e muito próxima da linguagem usada no dia-a-dia, numa conversa entre amigos, serve também o objectivo de criar empatia no leitor e de conferir um tom intimista à narrativa.

1.2.2 A Voz Narrativa

Na sua obra *Teoria da Literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva faz referência à questão da voz narrativa, começando por abordar a terminologia que, segundo o próprio, é a tradicionalmente adoptada:

Tem sido tradicionalmente adoptada a distinção entre “narrador na primeira pessoa” e “narrador na terceira pessoa” e “narrativa (ou narração) na primeira pessoa” e “narrativa (ou narração) na terceira pessoa” (“Ich”-form e “Er”-form narrative, na terminologia aceite por Doležel, e Ich-Erzählung e Er-Erzählung, na terminologia utilizada por Stanzel). (Aguiar e Silva, 2011: 759)

Esta visão é a visão mais simples do conceito de voz, que se caracteriza não em função do seu estatuto narrativo, mas sim das formas gramaticais: «[...] a *persona* do narrador não deve ser caracterizada e definida em função das formas gramaticais, mas em função do seu estatuto narrativo.» (Aguiar e Silva. 211: 761). Também Abbot, em *The Cambridge Introduction to Narrative*, quando aborda a questão da voz narrativa, o faz nestes mesmos termos:

The simple distinction is grammatical, that of “person,” of which there are two principal kinds in narration: *first-person* (“I woke up that morning with a violent hangover”) and *third-person* (“She woke up that morning with a violent hangover”). (Abbot, 2008: 70)

Assim, será tendo em conta a questão gramatical que trataremos a voz em *TBA*, num primeiro momento, ou seja, analisaremos o que nos é dito. Posteriormente (em 1.2.5), analisaremos igualmente a voz em termos de focalização, isto é, trataremos o ponto de vista do que é dito ao leitor.

Em relação a *TBA*, não temos nenhuma das vozes acima identificadas, nem por Aguiar e Silva, nem por Abbot: a narrativa não está escrita nem na primeira pessoa do singular, nem tão pouco na terceira pessoa do singular, mas antes na primeira pessoa do plural:

On the boat **we** were mostly virgins. **We** had long black hair and flat wide feet and **we** were not very tall. **Some of us** had eaten nothing but rice gruel as young girls and had slightly bowed legs, and **some of us** were only fourteen years old and were still young girls **ourselves**. **Some of us** came from the city, and wore stylish city clothes, but **many more of us** came from the country and on the boat **we** wore the same old kimonos **we**'d been wearing for years – faded hand-me-downs from our sisters that had been patched and redyed many times. (*TBA*. «Come, Japanese»: 3, destacado nosso)

A instância enunciativa que se dirige ao narratário ou destinatário é, como acabámos de referir, uma instância colectiva – um «nós». É esta característica que torna *TBA* uma obra singular. Não só porque os romances recorrem por norma à narração na primeira ou terceira pessoas do singular, mas também porque o recurso à primeira pessoa do plural tem efeitos ao nível do ritmo e da cadência da narrativa, como veremos. Foi, então, na voz narrativa que centrámos a maioria dos nossos esforços aquando da tradução, daí que a sua análise seja fulcral no contexto deste projecto.

Se atentarmos na passagem acima, aperceber-nos-emos de três grandes premissas: 1) a voz narrativa narra a história de uma entidade colectiva, um grupo fechado, constituído por personagens femininas; 2) essa entidade colectiva é constituída a bordo do barco e 3) essa voz abre espaço à individualidade dos seus membros constitutivos.

Mas as particularidades desta voz enunciativa não se esgotam aqui. Consideremos outros exemplos da narrativa e analisemo-los:

That night our **new husbands** took us quickly. **They** took us calmly. **They** took us gently, but firmly, and without saying a word. **They** assumed we were the virgins the matchmakers had promised them we were and **they** took us with exquisite care. (*TBA*. «First Night»: 19, destacado nosso)

Was it true that **Americans** had a strong animal odor? (Charles laughed and said, “Well, do *I*?” and let us lean in close for a sniff.) And just how hairy *were they*? (“About as hairy as I am;” Charles replied, and then he rolled up his sleeves to show us his arms, which were covered with dark hairs that made us shiver.) And did **they** really grow hair on their chests? (TBA. «Come, Japanese!»: 14, destacado nosso)

Approach **them** with caution, if you must. Do not always believe what **they** tell you, but learn to watch **them** closely: **their** hands, **their** eyes, the corners of **their** mouths, sudden changes in the color of **their** skin. (TBA. «Whites»: 25, destacado nosso)

For **they** already spoke the English language. **They** understood the American ways. And whenever we needed new underwear **they** swallowed their pride and walked through the hot blazing fields into town and in perfect but heavily accented English **they** asked the shopkeeper for a new pair. (TBA. «Whites»: 27, destacado nosso)

We wanted to be **them**. How tall **they** were, how lovely, how fair. **Their** long, graceful limbs. **Their** bright white teeth. **Their** pale, luminous skin, which disguised all seven blemishes of the face. **Their** odd, but endearing ways, which never ceased to amuse [...]» (TBA. «Whites»: 39, destacado nosso)

ONE BY ONE all the old words we had taught **them** began to disappear from their heads. **They** forgot the names of the flowers in Japanese. **They** forgot the names of the colors. **They** forgot the names of the fox god and the thunder god and the god of poverty, whom we could never escape. (TBA. «The Children»: 73, destacado nosso)

Daqui podemos afirmar ainda que a voz do «nós» 4) aparece sempre por oposição a um «they», a um grupo à parte, distinto, ao qual o «we» nunca vai pertencer; 5) a instância enunciativa do «nós» forma sempre um grupo fechado, que não permite a integração no seu seio de elementos novos; 6) existem duas vozes narrativas distintas na obra e 7) essas duas vozes narrativas (a voz narrativa das primeiras sete secções, constituída pelo grupo de «picture brides» e a voz colectiva da última secção, formada pelos americanos *mainstream*) nunca entram em diálogo uma com a outra, ou seja, coexistem, mas não interagem.

Mais ainda, o recurso à construção da narrativa na primeira pessoa do plural, só por si, faz com que 8) a voz narrativa não abra espaço à existência de uma protagonista/ heroína.

Afirmámos no ponto 3), e esta é uma das particularidades desta narrativa, que a instância enunciativa, ainda que colectiva, não anula as vivências individuais de cada uma das mulheres que a compõem. Elisabeth Day, na sua recensão literária para o jornal *Guardian* em Abril de 2012, reforça a ideia de que a entidade colectiva desta obra abre espaço para a experiência individual: «Although there are no dominant characters, Otsuka's brilliance is that she is able to make us care about the crowd precisely because we can glimpse individual stories through the delicate layering of collective experience.»²¹ De facto, socorrendo-se de variadíssimos elementos que permitem restringir a extensão do núcleo nominal «we», o narrador apresenta ao seu leitor as várias personagens que constituem o seu grupo de «picture brides», mostrando-nos que todas as histórias, de mulheres anónimas, têm o mesmo peso na grande história colectiva do «nós» (ver ponto 8) e permitindo-nos criar empatia com as várias personagens que nos vão sendo apresentadas. Tudo isto é feito através de expressões partitativas e do recurso a nomes próprios.

Uma das formas mais evidentes de restringir um grupo é, sem dúvida, e como acabámos de mencionar, fazendo referência ao nome próprio de um dos elementos desse mesmo grupo. Em *TBA* temos toda uma série de nomes próprios (ver Figura 1) que, ao restringirem a extensão do grupo nominal, o fazem de um modo bastante preciso. No entanto, esta técnica de restrição do grupo colectivo só é utilizada por volta da décima página da narrativa, momento em que temos, pela primeira vez, um nome próprio de alguma das personagens constitutivas do «nós» (Kazuko e Chiyo). Todavia, isso não significa que até então não tivesse já ocorrido restrição da entidade nominal «we», o que permite a esta construção literária albergar variadíssimos «eu's», ou seja, acolher toda uma pluralidade de vozes que partilham um projecto comum.

Kazuko	Chiyo	Makiyo	Nogiku	Chizuko	Hitomi	Mitsuko	Chiyomi
Eiko	Asako	Yuriko	Hatsumi	Masumi	Onatsu	Shizue	Takiku
Mineko	Takeko	Mitsue			Omiyo	Hanayo	Shimako
Chizuko	Yumiko	Fusako			Kauko	Katsuno	Kiko
Kyoko	Satoko	Fumino			Kuniko	Ruriko	Fubuki
Teiko	Machiko	Umeo			Fumiko	Haruyo	Hisako
Isino	Asayo	Matsuro	Mitsuyo	Sachiko	Futaye	Atsuko	Yoshiye
Yasuko	Toshiko	Nobuye	Satsuyo	Tsugino	Misuzu	Masayo	Masamichi
Hanako	Shiki	Tora	Kiyono	Setsuko	Suteko	Katsuno	Fumiko
Misuyo	Iyo	Kimiko	Haruko	Takako	Misayo	Roku	Matsuyo
			Chiyuno	Jiro	Ayumi	Nagako	Sumiko

²¹ www.theguardian.com/books/2012/apr/08/buddha/in-the-attic-julie-otsuka-review

Fig. 1 – Restrição da entidade nominal «we» através do uso de nomes próprios.

Apercebemo-nos de que a grande maioria dos nomes próprios que aparecem na narrativa surgem nas secções 6 e 7. É como se aquele grupo anónimo ganhasse notoriedade num dos momentos mais difíceis da narrativa, como que a lembrar ao leitor, muito à semelhança do que acontece em *Memorial do Convento* de José Saramago, que os verdadeiros heróis nem sempre são aqueles cujos nomes ficaram para a posteridade, mas aqueles que ficaram esquecidos, urgindo gravar o seu nome.

Todavia, e como já dissemos anteriormente, nem só através dos nomes próprios se restringiu a entidade nominal «we». A entidade enunciativa recorreu, desde o início ao fim da narrativa ao uso de inúmeras expressões partitivas, de modo a restringir, em maior ou menor grau, o nome colectivo. As expressões partitivas são sempre constituídas por uma expressão quantitativa seguida da preposição *de*, do artigo definido ou demonstrativo e do nome e exprimem uma parte vaga ou precisa da entidade previamente determinada. (cf. Brito. 2003: 364 e 365). A figura 2 exemplifica as expressões partitivas existentes no texto de partida.

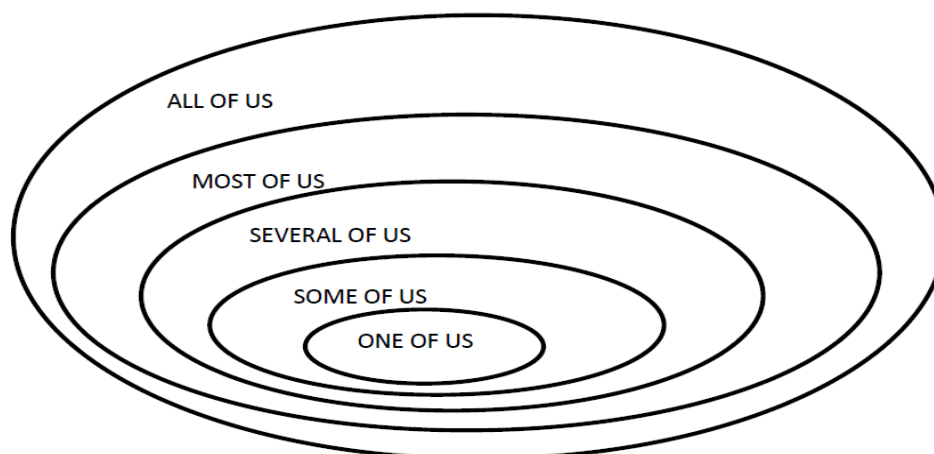


Fig. 2 – Expressões partitivas e diferentes graus de restrição da entidade nominal no TP.

Para além do que ficou dito, a voz colectiva do «nós» aparece sempre por oposição a um «they». Por oposição a um «they» constituído pelos próprios maridos das nipo-americanas, a um «they» constituído pelos seus filhos e, por último, por oposição a um «they» constituído pelo grupo dos americanos brancos. Se tivermos em conta que o grupo do «nós», formado ainda no barco a caminho de São Francisco, se manteve sempre estanque (como afirmámos no ponto 5), não permitindo a entrada de novos elementos, nem mesmo dos próprios filhos, podemos afirmar que, no fundo, as mulheres japonesas nunca se integraram verdadeiramente na cultura e sociedade americanas.

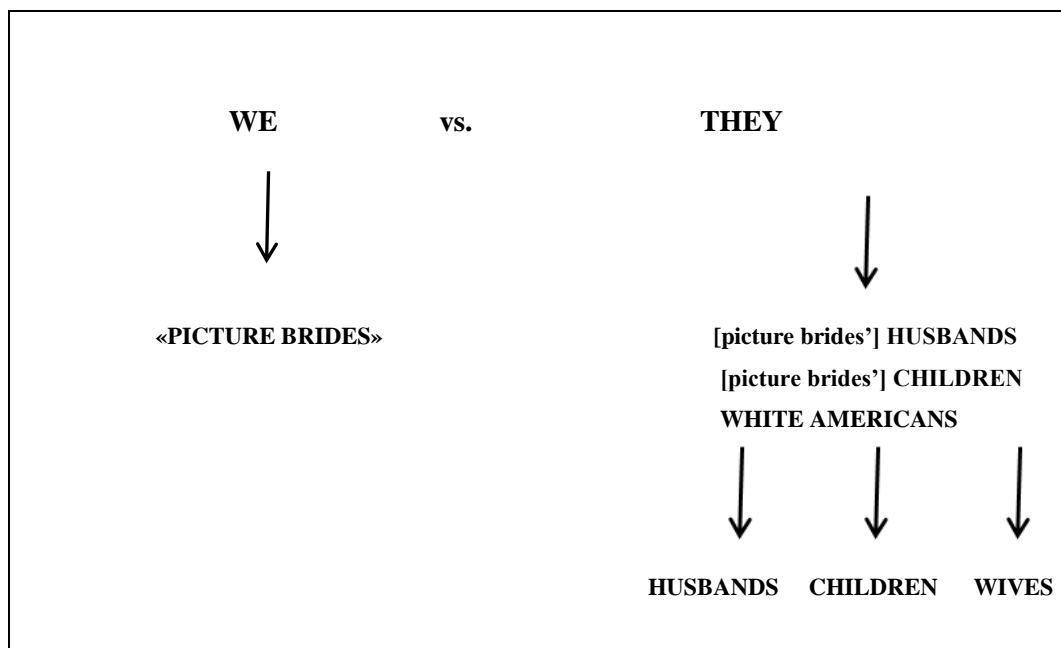


Fig. 3 A voz colectiva das primeiras sete secções da obra.

Mas a instância enunciativa que seguimos nas sete primeiras secções da obra não é a mesma que encontramos na última secção da narrativa. Quando estamos prestes a descobrir o que o destino reservou àquelas mulheres, cuja história seguimos até serem enviadas juntamente com as suas famílias para um campo de internamento, a voz colectiva que nos relata os acontecimentos passa a ser a voz dos americanos, daí termos afirmado no ponto 6) que existem duas vozes distintas em *TBA* – duas vozes que coexistem na mesma narrativa, num mesmo espaço e momento temporal, mas que não dialogam em nenhum momento uma com a outra, como dissemos no ponto 7).

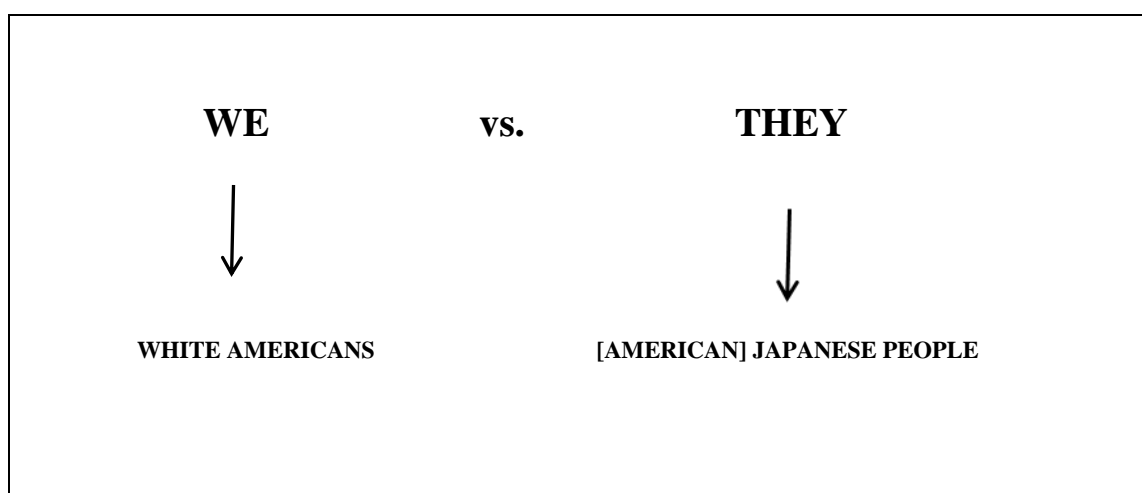


Fig. 4 A voz colectiva da oitava secção da obra.

Esta voz colectiva da última secção abre espaço à visão dos americanos brancos sobre os seus vizinhos japoneses, que viam como um grupo coeso formado pelas mulheres, homens e crianças: «The Japanese have disappeared from our town.» (*TBA*. «A Disappearance: 115). Para além disso, apercebemo-nos de que os americanos brancos não viam os japoneses como parte integrante da sua comunidade, mas sim como japoneses. Se assim não fosse, não se lhes refeririam como japoneses, mas sim como americanos de origem japonesa. Por estas razões, esta voz, presente na última secção da narrativa, apresenta também ela características que a afastam claramente da voz colectiva das primeiras secções da obra. Trata-se de uma voz colectiva que 9) narra a história de um grupo ao qual não pertence e não a sua própria história, dando-nos uma perspectiva externa e, em certos momentos, estereotipada dos factos. Se até aqui tivemos ocasionalmente a visão de uma minoria (um grupo de mulheres japonesas) acerca da cultura dominante, nesta última secção temos a visão dessa mesma cultura dominante sobre a minoria. Para além disso, esta voz colectiva 10) é constituída tanto por homens como por mulheres; 11) permite, à semelhança da voz colectiva das primeiras sete secções, a individualidade dos seus membros constitutivos através de uma restrição nominal, restrição nominal essa que é, contudo, rara e não chega nunca a atingir o grau que atinge nas restantes secções (ou seja, nunca há a restrição do grupo nominal através do recurso a um nome próprio). Por último, e graças ao facto referido em 9), 12) torna-se difícil para o leitor criar empatia com esta voz colectiva, também porque esta não pertence ao grupo do «nós» com o qual o leitor se identificou ao longo de todas as outras secções.

Igualmente importante é o aspecto para o qual chamámos a atenção no ponto 8). O facto de esta obra estar escrita na primeira pessoa do plural faz com que não tenhamos uma personagem central, cuja história se sobreponha à(s) história(s) de outra(s) personagem(ns). De facto, esta obra que não se desenvolve em função de um(a) protagonista, não havendo nenhuma figura central que se destaque das restantes (cf. Reis e Lopes. 1996: 193). Pelo contrário, todas as personagens que nos vão sendo apresentadas (como se se apontasse por breves instantes para uma fotografia antiga), assumem a mesma posição de destaque na narrativa, sendo que nenhuma das pequenas narrativas que compõem o quadro geral que é *TBA* ocupa um maior momento temporal do que as restantes. Vejamos alguns exemplos:

Had **Mikiko** really run away with a card dealer from the Toyo Club? And what had **Hagino** done to her hair? (*TBA*. «Whites»: 51, destacado nosso)

Hitomi, who had worked as a housekeeper at the Prince estate for more than ten years, was held up at gunpoint in broad daylight as she was heading back into town. **Mitsuko** went out one evening before supper to gather the eggs from her

chickens and saw her laundry on fire on the line. (*TBA*. «Traitors»: 84, destacado nosso)

Her mother – Shizuma’s eldest daughter, **Naomi** – left anxiously but stylishly in a gray wool skirt and black alligator pumps. “Do you think they’ll have milk there?” she kept asking. (*TBA*. «Last Day»: 105, destacado nosso)

Haruko left a tiny laughing Buddha up high, in a corner of the attic, where he is still laughing to this day. **Takako** left a bag of rice beneath the floorboards of her kitchen so her family would have something to eat when they returned.

Misayo left out a pair of wooden sandals on her front porch so it would look like someone was still home. **Roku** left her mother’s silver mirror with her neighbor, Louise Hastings, who had promised to keep it for her until she came back. (*TBA*. «Last Day»: 109, destacado nosso)

Nos raros momentos em que temos uma descrição mais alongada sobre um dos episódios narrados, esta não ocupa mais do que cerca de vinte linhas:

One of us – **Chizuko**, who ran the kitchen at the Kearney Ranch and always liked to be prepared – packed a small suitcase for her husband and left it beside their front door. Inside was a toothbrush, a shaving kit, a bar of soap, a bar of chocolate – his favorite – and a clean range of clothes. These were the things she knew he would need to bring with him if his name came up next on the list. Always, though, there was the vague but nagging fear that she had left something out, some small but crucial item that, on some unknown date in some unknown court in the future, would serve as incontestable proof of her husband’s innocence. Only what, she asked herself, could that small item be? A Bible? A pair of reading glasses? A different kind of soap? Something more fragrant, perhaps? Something more manly? I hear they arrested a Shinto priest in the valley for owning a toy bamboo flute. (*TBA*. «Traitors»: 83, destacado nosso)

Por último, gostaríamos de referir que a voz colectiva de *TBA* contribui em muito para a empatia que o leitor cria com a obra como um todo, já que a narração dos eventos na primeira pessoa do plural, alternando com o discurso directo das variadíssimas personagens que compõem este grupo, cria a ilusão de que o leitor está a ouvir a história destas mulheres da boca das mesmas, numa situação intimista e de confiança. Para além disso, permite que da

pluralidade nasça unidade, enfatizando-se, por um lado, as semelhanças das histórias dos elementos constitutivos da instância enunciativa e, por outro, registando as variações nessa mesma história. Trata-se, no fundo, de uma voz com uma agenda fortemente política, desde logo porque ciente do poder que a palavra tem para moldar a nossa percepção da realidade. Assim, este é um discurso ciente do seu poder para subverter a subalternização histórica das vozes representadas na narrativa. Enquanto nas primeiras sete secções da obra o poder discursivo se encontra do lado da voz colectiva de uma minoria, na última secção, pelo contrário, o poder é novamente atribuído à voz colectiva dominante.

1.2.3 Análise Fonológica e Morfossintáctica da Narrativa

A obra *TBA*, para além de apresentar a particularidade de ser construída na primeira pessoa do plural, como acabámos de ver no ponto 1.2.2, apresenta ainda características da lírica, em especial no respeitante aos aspectos fonológicos.

De facto, mais ou menos presente ao longo dos vários momentos de uma secção, a verdade é que a linguagem poética, quase em verso, percorre toda a prosa, marcando-lhe o ritmo e a cadência. Para isto, contribuem em muito as frases, curtas por excelência, tendencialmente paratáticas, ou seja, sem grandes subordinações ou coordenações. A verdade é que as frases se sucedem umas às outras em catadupa, imprimindo um ritmo rápido e acelerado a toda a obra:

They took us calmly. They took us gently, but firmly, and without saying a word. (*TBA*. «The First Night»: 19)

They hauled water. They cleared brush. They shoveled weeds. They chopped wood. [...] Many complained. They had stomachaches. Headaches. Their eyes were itching like crazy from the dust.» (*TBA*. «The Children»: 64)

We forgot about Buddha. We forgot about God. We developed a coldness inside of us that still has not thawed. [...] We stopped writing home to our mothers. We lost weight and grew thin. We stopped bleeding. We stopped dreaming. We stopped wanting. We simply worked, that was all. (*TBA*. «Whites»: 37)

Daqui resulta uma tendência para a escassez de pormenorização e um ritmo acelerado, sem paragens contemplativas numa mesma história. Todavia, na primeira secção da obra há um momento em que a instância enunciativa se detém um pouco mais do que habitualmente sobre

uma personagem que não pertence ao grupo das japonesas (em primeiro lugar, porque não se trata de uma mulher, mas sim de um homem e também porque se trata de um inglês e não de um japonês – duas condições essenciais para se pertencer ao «nós») a quem a narrativa dá atenção durante cerca de duas páginas. Falamos de «[...] a tall, ruddy Englishman named Charles [...]» (TBA, «Come, Japanese!», p.13). cremos que a importância desta personagem se fica a dever a este ter sido «[...] the first white person many of [them] had ever seen.» (TBA. «Come, Japanese!»: 13). Mais ainda, a personagem de Charles funciona como um desmistificador de todas as ideias pré-concebidas que o «nós» tinha em relação aos americanos e, em última análise, aos ocidentais: as «picture brides» estavam convencidas de que todos os americanos tinham um odor corporal semelhante ao de um animal, de que todos eram peludos, tendo inclusive pêlos no peito. Acreditavam ainda que havia tribos selvagens nas pradarias e espantavam-se perante a ideia de as mulheres não terem de se ajoelhar em frente aos maridos nem de tapar a boca quando rissem. Aqui, mais do que medo do desconhecido (a certa altura lemos que estas mulheres seguem em frente, mas «[...] filled with [...] dread,[...]» - TBA. «Come, Japanese!»: 9), mais do que os seus preconceitos, as japonesas revelam-nos pormenores da sua cultura, provavelmente desconhecidos do(a) leitor(a) ocidental. Estamos, no fundo, perante um dos momentos mais interessantes da narrativa para um(a) ocidental, já que se revê através de uma outra perspectiva.

Foquemo-nos agora nas coordenações. As poucas existentes são, na grande maioria dos casos, as mais comumente utilizadas, sendo repetidas várias vezes num mesmo parágrafo e, até, numa mesma frase. Pensamos no caso da conjunção copulativa *and* presente ao longo de toda a obra, frase atrás de frase, parágrafo atrás de parágrafo. Vejam-se alguns exemplos:

Some of us had eaten nothing **but** rice gruel as young girls **and** had slightly bowed legs, **and** some of us were only fourteen years old **and** were still young girls ourselves. (TBA. «Come, Japanese!»: 3, destacado nosso)

Another of us was too shy to shout **and** knelt down **and** drank from an irrigation ditch instead. (TBA. «Whites»: 24, destacado nosso)

And whenever we needed new underwear they swallowed their pride **and** walked through the hot blazing fields into town **and** in perfect but heavily accented English they asked the shopkeeper for a new pair. “Not for me,” they explained. **And** when we arrived at a new ranch **and** the boss took one look at us **and** said, “She’s too frail,” it was our husbands who convinced him otherwise. “In the fields my wife is as good as a man,” they would say, **and** in no time at all this was true.” (TBA. «Whites»: 27, destacado nosso)

No primeiro exemplo, numa frase com apenas três linhas, verifica-se a repetição da conjunção copulativa três vezes. Seria perfeitamente possível reescrever a passagem em questão evitando a repetição constante da conjunção *and*, ou eliminando-a ou substituindo-a por uma forma mais elaborada, como no seguinte exercício:

Some of us had eaten nothing but rice gruel as young girls. **On top of that** we had slightly bowed legs. **Besides** some of us were only fourteen years old **and** were still young girls ourselves.

Mantivemos o sentido do excerto, mas perdemos a sua carga fonológica e, igualmente importante, o carácter repetitivo que atravessa toda a narrativa. Vejamos o segundo e terceiro exemplos:

Another of us was too shy to shout. **So she** knelt down **and** drank from an irrigation ditch instead.

Whenever we needed new underwear they swallowed their pride, walked through the hot blazing fields into town **and** in perfect but heavily accented English they asked the shopkeeper for a new pair. “Not for me,” they explained. **When** we arrived at a new ranch, the boss took one look at us **and** said, “She’s too frail,” it was our husbands who convinced him otherwise. “In the fields my wife is as good as a man,” they would say. **The truth is**, in no time at all this was true.”

Acreditamos ser facilmente perceptível em ambos os casos que nem só o que é dito é importante, mas o modo como é dito. As repetições e a construção frásica tendencialmente paratáctica servem o objectivo da narrativa de fazer com que o leitor sinta que a instância enunciativa lhe fala directamente, num tom intimista. Assim, e como analisaremos no ponto 1.2.5, a linguagem que perpassa toda a narrativa é uma linguagem corrente, coloquial.

Mas não é apenas a repetição de estruturas coordenativas, nem a simplicidade frásica que levam à musicalidade da narrativa, tão próxima da lírica. Esta musicalidade resulta, em grande parte, das construções anafóricas que a percorrem. Na primeira secção, temos a repetição constante de «on the boat», a lembrar-nos o balançar das ondas do mar, em parte graças à repetição da «stop consonant *b*», especialmente dinâmica e que remete para a expressão pejorativa «fresh off the boat» que surge por altura do *boom* de imigração japonesa para os EUA

e que acaba por servir como inspiração para o título de uma peça de teatro de David Henry Hwang, *F.O.B.*, publicada em 1983.

Mas a construção anafórica da narrativa não se esgota neste exemplo da primeira secção. Na segunda secção da obra, «First Night», a instância enunciativa repete vezes sem conta a expressão verbal «took us» - o verbo «take», aqui usado no *Simple Past*, dá conta do poder dos homens nipo-americanos sobre as suas esposas e faz antever uma cultura onde a mulher é subserviente ao patriarca, o que se confirmará noutros momentos da obra, como aliás teremos oportunidade de ver na parte 1.2.4.

Já na terceira secção, «Whites», temos a repetição do nome comum «home» ao longo de duas páginas. Se tivermos em conta a definição dada pelo Merriam Webster Dictionary (home: the place (such as a house or apartment) where a person lives; a family living together in one building, house, etc and a place where something normally or naturally lives or is located), apercebemo-nos do sentido paradoxal que cria a utilização deste nome para se fazer referência ao sítio onde aquelas mulheres passaram a viver, uma vez que a maior parte dos locais mencionados seriam tudo menos «home» para a maioria das pessoas. Assim, «home» surge aqui associada a nomes que normalmente não estamos habituados a ver agregados a este termo, tais como «cot», «tent», «wooden shanty», «bed of straw», «corner», «bunk», «chicken coop», «mattress», «spot on the floor», «patch of earth» (*TBA*, «Whites»: 24).

Na quarta secção, intitulada «Babies», a construção anafórica gira em torno do acto de dar à luz: «we gave birth», lemos nós frase após frase, significando «to have a baby» - em seis páginas temos setenta vezes a expressão «give birth to» no *Simple Past*, que poderia ser facilmente substituída por outros verbos, tais como «bear», «deliver» ou pelas expressões «bring to the world» e «have a baby», entre outras, pelo que podemos concluir que a repetição constante da expressão «to give birth to» também não foi inocente, servindo o propósito de criar musicalidade na narrativa.

Na quinta secção, encontramos essencialmente a repetição do pronome pessoal «they», referindo-se aos bebés que cresceram e se tornaram crianças americanas e que, em muitos casos, tinham vergonha da sua origem japonesa e dos próprios pais: «MOSTLY, they were ashamed of us.» (*TBA*. «The Children»: 75). Esta é a secção por excelência que mostra que nem os filhos das mulheres japonesas (nem as meninas, muito menos os meninos) passaram a fazer parte do «we» que se constituiu no barco e que a comunidade nipo-americana continha duas subculturas distintas, a saber a subcultura *Issei* (isto é, a subcultura dos imigrantes japoneses de primeira geração) e a subcultura *Nissei*, ou seja, a dos imigrantes japoneses de segunda geração.

Na secção seguinte, «Traitors», começamos por ter a repetição da expressão «some said», que dá conta do carácter indefinido, de rumor e, na terceira página, temos a confirmação de que muito desta secção resulta, no fundo, do «diz que diz», através da repetição de «the list», que era, nada mais, nada menos, do que um desses rumores de que alguém (não se sabia ao certo

quem) tinha ouvido falar. Os nipo-americanos assistiam a todo o processo pelos olhos de outros, mais concretamente pelos olhos dos americanos brancos: liam o que se passava nos jornais e ouviam as notícias na rádio. Na página oitenta e cinco da narrativa temos a repetição de «they said» como que a corroborar que todos os rumores que se ouviam sobre a guerra e os japoneses vinham daquele grupo «they» constituído pelos americanos brancos. Já na página oitenta e nove, a repetição de «the enemy» aquando do relato das notícias que se ouviam na rádio, parece dar conta de que algo de muito maléfico vai acontecer na vida destas mulheres e das suas famílias.

Na secção «Last Day», temos essencialmente a repetição de expressões partitivas, tais como «some of us», «one of us», «a few of us», «others of us», «most of us», «many of us», «all of us» (*TBA*, «Last Day»: 105). Daqui resulta, acima de tudo, a repetição constante de «us», um pronome utilizado para fazer referência à instância enunciativa e a outra ou outras pessoas pertencentes a esse grupo. A repetição de «us» imprime ritmo a toda a secção e recorda-nos, mais uma vez, o destino em comum do grupo que acompanhamos desde a primeira secção e que permanece coeso até agora – ao momento mais difícil de toda a narrativa.

Quanto à última secção da obra, é de todas a menos repetitiva, talvez para nos lembrar que já não é o «nós» das primeiras cento e catorze páginas da obra que acompanhamos, mas sim um «nós» constituído pelos americanos brancos. Claro que ainda assim há determinados vocábulos que se repetem durante toda a secção, mas repetem-se de quando em quando e não a cada frase, como aconteceu nas outras secções, daí que esta seja igualmente a secção menos musical e com menos ritmo de toda a narrativa. Vejamos o seguinte exemplo:

THEORIES, of course, abound. Perhaps the Japanese were sent out to the sugar beet county – Montana or the Dakotas, where the farmers will need help badly with their crops this summer and fall. Or perhaps **they**'ve assumed new Chinese identities in a faraway city where nobody knows who **they** are. Perhaps **they**'re in jail. (*TBA*. «A Disappearance»: 116, nosso destacado)

Na passagem acima há a repetição do pronome pessoal «they», mas esta é pouco frequente, se tivermos em conta o nível a que os vocábulos se repetem nas outras secções. No exemplo abaixo, contudo, não há qualquer tipo de repetição e a construção frásica é mais cuidada do que aquela que temos encontrado até aqui:

THERE ARE CERTAIN MEMBERS of our community, who were more than a little relieved to see the Japanese go. For we have read the stories in the papers, we have heard the whispered rumours, we know that secret caches of weapons were discovered in the cellars of Japanese farmers in towns not far from ours,

and even though we would like to believe that most, if not all, of the Japanese here in our own town were good, trustworthy citizens, of their absolute loyalty we could not be sure. (TBA. «A Disappearance»: 119).

Por último, não podemos deixar de fazer referência ao vocábulo que mais se repetirá ao longo de toda a obra: pensamos no pronome pessoal «we» que está presente em todas as secções. O facto de este pronome pessoal se repetir constantemente resulta, em especial, do facto de a língua inglesa ser uma língua que não permite a existência de sujeito nulo, já que a maioria dos verbos não carregam em si marcas da pessoa, contrariamente ao que acontece na língua portuguesa, o que terá, obviamente, efeitos ao nível da tradução.

1.2.4 Análise Cultural da Narrativa

A obra *TBA* é, à semelhança de qualquer texto, um texto «[...] histórica e localmente sedimentado [...]» (Barrento, 2012: 37), que apresenta «[...] hábitos, usos ou experiências desconhecidos [...]» (Barrento, 2012: 37) para um(a) ocidental, uma vez que retrata, ao longo das suas sete primeiras secções, o estilo de vida das famílias japonesas imigradas nos EUA. Apercebemo-nos ao longo da sua leitura de muitas características da cultura japonesa.

As mulheres e as crianças aparecem ao longo de toda a narrativa como subservientes ao patriarca. Logo na primeira secção da obra temos o testemunho de uma das mulheres que compõem o «we» que refere que o seu casamento foi um arranjo feito pelos seus pais para receberem o dote: «*My parents married me off for the bethrothal money*» (TBA. «Come, Japanese»: 8). Na verdade, era comum, na altura retratada pela obra, as mulheres japonesas serem vistas como propriedade dos pais (e, posteriormente, dos maridos), que tinham o direito de decidir com quem as filhas casariam e, conseqüentemente, o seu futuro.²² Mais ainda, as mulheres japonesas eram obrigadas a andar sempre alguns passos atrás do patriarca, tinham de se ajoelhar perante os seus maridos e tapar a boca com a mão quando riam:

Were they still walking three steps behind our fathers on the streets with their arms full of packages while our fathers carried nothing at all? (TBA. «Come, Japanese!»: 5)

²² <http://voices.yahoo.com/the-treatment-asian-women-world-war-ii-1375353.html?cat=37>

And was it true that women in America did not have to kneel down before their husbands or cover their mouths when they laughed? (*TBA*. «Come, Japanese!»: 14)

As mulheres são, então, vistas como inferiores (em relação aos homens) na cultura japonesa, que acaba por se transformar numa cultura opressiva para todos aqueles que a seguem e, em especial, para as mulheres. Dizemos que esta é uma cultura opressiva para quem a segue, pois os seus pilares são o respeito, a modéstia e a honra, autoridade e obediência (Gómez, 2006: 181). Este último pilar, a obediência, está bem presente em *TBA*, nomeadamente aquando das ordens de evacuação compulsória de todos os japoneses. Na obra, os nipo-americanos respondem ao internamento com humildade, seguindo piamente as ordens dos americanos brancos, sem levantar qualquer tipo de objecção. Na verdade, acreditavam que, ao colaborar, estavam a demonstrar a sua lealdade para com os EUA.

Ficamos a conhecer ainda alguns dos costumes dos japoneses: falar sempre baixo, não entrar com os sapatos de andar na rua dentro de casa, nunca beber leite (*TBA*. «Come, Japanese!»: 25), deixar uma chávena de chá quente para os antepassados à porta de casa (*TBA*. «Come, Japanese!»: 34), livrar-se de um dos bebés sempre que tivessem gémeos, pois estes eram sinal de azar no Japão:

We gave birth to twins, which were considered bad luck, and asked the midwife to make one a “day visitor.” *You decide which one.* (*TBA*. «Babies»: 59)

Na secção «The Children» tomamos conhecimento de algo que não é uma completa surpresa para um(a) ocidental: o facto de os maridos não ajudarem em casa, nem com as lides domésticas, nem com as crianças. A verdade é que até há pouco tempo atrás o mesmo se passava nas culturas ocidentais, algo que tem vindo a mudar progressivamente. Mas por altura da Segunda Guerra Mundial, não seria descabido se a passagem que se segue descrevesse uma família ocidental em vez de uma de origem japonesa, como é o caso:

USUALLY, our husbands had nothing to do with [the children]. They never changed a single diaper. They never washed a dirty dish. They never touched a broom. In the evening, no matter how tired we were when we came in from the fields, they sat down and read the paper while we cooked dinner for the children and stayed up washing and mending piles of clothes until late. They never let us go to sleep before them. They never let us rise after the sun. *You’ll set a bad example for the children.* They never gave us even five minutes of rest. (*TBA*. «The Children»: 63)

Para além de todos os aspectos culturais que se vão depreendendo da leitura de *TBA*, há ainda a questão da língua japonesa na obra: esta surge como criadora de uma divisão cultural entre as japonesas de primeira geração (as Issei) e os de segunda geração (os Nissei). Enquanto as primeiras usam preferencialmente a língua japonesa, aprendendo apenas o básico em inglês, os segundos rapidamente se esquecem da língua que os pais lhes tentam ensinar em casa:

ONE BY ONE all the old words we had taught them began to disappear from their heads. They forgot the names of the flowers in Japanese. They forgot the names of the colors. They forgot the names of the fox god and the thunder god and the god of poverty, whom we could never escape. [...] They forgot the name of the water goddess, Mizu Gami, who protected our rivers and streams and insisted that we keep our wells clean. [...] They spent their days now living in the new language, whose twenty-six letters still eluded us even though we had been in America for years. All I learned was the letter x so I could sign my name at the bank. (*TBA*. «The Children»: 73)

Juntamente com o afastamento da língua japonesa veio o natural afastamento da cultura e práticas japonesas:

They would not be seen with us at the temple on the Emperor's birthday. They would not celebrate the annual Freeing of the Insects with us at the end of the summer in the park. They refused to join hands and dance with us in the streets on the Festival of the Autumnal Equinox. They laughed at us whenever we insisted that they bow to us first thing in the morning and with each passing day they seemed to slip further and further from our grasp. (*TBA*. «The Children»: 75-76).

Mas nem esta natural americanização dos japoneses de segunda geração evitou que estes fossem enviados, juntamente com os de primeira geração, para os campos de internamento, sendo olhados com desconfiança por parte dos americanos brancos.

No fundo, todos os elementos que acabámos de mencionar, apesar de fazerem parte de uma cultura tão distinta da ocidental, não criam, à primeira vista, grandes dificuldades de tradução, visto serem realidades facilmente traduzíveis, salvo uma excepção, que analisaremos oportunamente no terceiro capítulo deste trabalho.

1.2.5 Análise Pragmática e Lexical da Narrativa

À medida que vamos lendo *TBA*, parece-nos ouvir a voz daquela instância enunciativa a dirigir-se-nos directamente. É como se estivéssemos sentados com um grupo de mulheres que nos conta a sua história de vida. Uma instância enunciativa narra a história colectiva, abrindo sempre espaço aos comentários e acréscimos de cada uma das mulheres que constitui o grupo do «nós».

Há, portanto, momentos na obra em que deixamos de ouvir a voz do grupo para passarmos a ouvir a voz de um dos elementos que constituem esse grupo. Falamos, não só de todos os casos em que há uma restrição do núcleo nominal, mas de todos aqueles em que temos a presença de discurso directo e, inclusive, o uso da primeira pessoa do singular. Estes momentos são marcados de duas formas distintas: 1) através do uso de itálicos ou 2) através do recurso a aspas. Em ambos os casos temos a presença de discurso directo, passando a focalização a ser a de quem naquele momento gera o discurso. Temos, portanto, nessas ocasiões, uma visão pessoal daquilo que é narrado. Então, por quê o uso de itálicos nuns momentos e o de aspas noutros? Vejamos alguns exemplos:

She went to bed after her first day at the Marble Ranch and she never woke up.
“I thought she was sleeping,” said her husband. “Heatstroke,” the boss explained. (*TBA*, «Whites»: 24)

The oldest of us was thirty-seven, and from Niigata, and had spent her entire life taking care of her invalid father, whose recent death made her both happy and sad. *I knew I could marry only if he died.* (*TBA*. «Come, Japanese!»: 8)

No primeiro exemplo, as aspas marcam claramente o início de discurso directo de um dos maridos e, no segundo, os itálicos funcionam como uma marca distintiva do discurso de uma das mulheres que constitui o grupo do «nós». Assim, podíamos afirmar, olhando para o primeiro e segundo exemplos que as aspas marcam o discurso dos maridos ou dos americanos brancos (portanto, de um elemento não constituinte do grupo «they») e os itálicos, o discurso de um dos elementos do «nós». Mas não será assim tão simples. Vejamos o exemplo que se segue:

And even though we had no idea what he was saying we knew exactly what he meant. “Me no speak English,” we’d reply. Or, “So sorry, Boss, but no.” (*TBA*. «Whites»: 32-33)

LATE AT NIGHT, in our narrow, windowless rooms in the backs of their large, stately houses, we imitated them. “Now you be the master and I’ll be the missus,” we said to our husbands. “No, *you* be the master and *I’ll* be the missus,” they sometimes replied. (TBA. «Whites»: 39-40)

Nestes casos, o que afirmámos acima não se aplica: as aspas aqui não marcam o discurso do «they», mas igualmente o discurso do «nós». Qual a diferença? Cremos que nestes últimos exemplos o discurso é dirigido a uma das personagens da obra, logo a um dos elementos do grupo «they». Trata-se, sem dúvida, de discurso directo, aqui marcado pela presença das aspas. Os itálicos, por sua vez, dão conta de focalização interna, isto é, do discurso mental das personagens, discurso esse que parece ser dirigido ao destinatário da obra, logo, a uma instância que não dialoga directamente com o «nós». Neste sentido, podemos afirmar que este monólogo das personagens consigo próprio funciona, em última instância, como um diálogo das personagens com o leitor.

Mas há ainda um outro caso em que o itálico é usado ao longo da obra, nomeadamente quando há a transcrição das cartas que as mulheres escrevem para casa:

And while our husbands wandered into town and played fan-tan at the local Chinese gambling hall, where the house always won, we sat down beneath the trees with our inkstones and brushes and on long, thin sheets of rice paper we wrote home to our mothers, whom we had promised never to leave. *We are in America now, picking weeds for the big man they call Boss. There are no mulberry trees here, no bamboo groves, no statues of Jizo by the side of the road. The hills are brown and dry and the rain rarely falls.* (TBA. «Whites»: 31)

Também neste último exemplo nos parece claro estarmos perante discurso mental do «nós», ou seja, de uma reprodução *ipsis verbis* do discurso mental de uma dada personagem, dando conta dos seus pensamentos, emoções, sentimentos ou percepções. Assim, podemos afirmar que a narração de eventos em TBA abre espaço, não só a discurso directo, mas também a monólogos vários, que designaremos como «monólogo citado», seguindo Dorrit Cohn (cf. Cohn. 1978: 7-12), já que todas as características que identificámos apontam para este tipo de representação mental (cf. Cohn, 1978: 58 - 98).

Estes monólogos tornam a história do «nós» plausível, conferindo-lhe veracidade e, mais do que isso, acabam por ser momentos deveras importantes na abertura da voz colectiva à sua individualidade, isto é, em que o «nós» dá lugar a um «eu». Para além disso, acabam por determinar aspectos morfosintácticos e lexicais da narrativa, na medida em que este discurso mental, de modo a ser assumido pelo leitor como tal, terá de obedecer a determinadas regras, se

é que lhes podemos chamar assim, em especial no que toca ao registo de língua utilizado, que por sua vez afecta o tipo de léxico que vamos encontrar, mas ainda ao tipo de estruturas sintáticas. De facto, e tal como apontado por Dorrit Cohn, uma vez que no monólogo citado se pretende reproduzir fielmente a linguagem mental das personagens, a linguagem utilizada neste contexto será, obviamente, uma linguagem que serve o propósito de comunicar e, acima de tudo, abrir espaço à espontaneidade das personagens e ao coloquialismo (Cohn, 1978: 12). Assim, e de modo a criar a ilusão de um «nós» que fala directamente com o seu destinatário e, consequentemente, de uma linguagem tipicamente oral, o registo utilizado em *TBA* é obrigatoriamente o coloquial, recorrendo a uma linguagem simples, sem grandes artifícios, bem como a um léxico corrente e familiar. Há inúmeros exemplos de termos e expressões que pertencem a um registo coloquial do inglês americano:

- a) «rambunctious» (p.61)
- b) «hold our tongues» (p.96)
- c) «keep an eye on» (p.97)
- d) «become all the rage» (p.122)
- e) «her world goes suddenly dark» (p.123)

Se, pelo contrário, a linguagem utilizada fosse da variante culta, com o uso de termos mais formais e de expressões menos habituais na oralidade, perder-se-ia o propósito de tom intimista e a empatia suscitada pela narrativa. Na verdade, este tipo de linguagem não seria adequado a este texto, pois distanciaria o leitor das vozes que a narrativa pretende dar a ouvir.

Daqui concluímos que *TBA* é um exemplo de uma narrativa que recorre à variante mais espontânea da língua, que normalmente os falantes usam em situações informais, e que o faz com vista a criar um duplo efeito estético: se, por um lado, o tom intimista, musical e cadenciado cria proximidade com o leitor, o carácter repetitivo/a estrutura anafórica da narrativa, por sua vez, entrelaça as vozes e experiências individuais que o «nós» alberga.

2. Estudos de Tradução – linhas orientadoras

Índice

2.1 Estudos de Tradução

- 2.1.1 A Invisibilidade do Tradutor
- 2.1.2 Tradução em Assimilação ou em Estranhamento?
- 2.1.3 A relação de «ipseidade» do texto traduzido com o texto de partida
- 2.1.4 Universais e Estratégias de Tradução – normas ou prescrições?
- 2.1.5 Conclusões

No presente capítulo, faremos uma reflexão sobre o processo de tradução, partindo de grandes premissas apresentadas por autores que se dedicaram, não só à tradução em si, mas também à sua análise.

Neste sentido, começaremos por, em 2.1, defender a pertinência do presente capítulo no contexto deste trabalho para, de seguida, discutirmos a questão da «invisibilidade» do tradutor literário, tal como apresentada na obra *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, de Lawrence Venuti (em 2.1.1). Em 2.1.2, partiremos do texto de Schleiermacher de 1813, *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, para abordarmos a questão da tradução em estranhamento ou em assimilação. Defenderemos, de seguida, em 2.1.3, a necessidade de um dado texto traduzido se apresentar como um texto outro, sendo, simultaneamente, o mesmo texto que o texto de partida. Em 2.1.4, analisaremos os universais de tradução, apresentados por Sara Laviosa e, em seguida, as estratégias de tradução de Chesterman.

Não terminaremos sem apresentar a nossa visão sobre o processo de tradução, em 2.1.5.

2.1 Estudos de Tradução

Seria inconcebível pensarmos no presente trabalho sem reflectirmos sobre o processo de tradução que lhe está inerente. Aliás, parece-nos mesmo inexequível a tradução da obra *The Buddha in the Attic* ter seguido os moldes que seguiu, não fossem os diversos textos sobre a prática da tradução que tivemos em linha de conta, ainda que nem sempre de forma consciente.

Se olharmos para a história da tradução, apercebemo-nos facilmente de que este é um fenómeno que existe desde sempre, com uma importância e fulcralidade inegáveis no contexto social. Em 1976, surge na UNESCO a Recomendação de Nairobi, que começa precisamente por dar conta do peso e centralidade do trabalho do tradutor:

Considering that translation promotes understanding between peoples and co-operation among nations by facilitating the dissemination of literary and scientific works, including technical works, across linguistic frontiers and the interchange of ideas,

Noting the extremely important role played by translators and translations in international exchanges in culture, art and science, particularly in the case of works written or translated in less widely spoken languages, [...]» (UNESCO's Nairobi Recommendation, 1976: 39)

Quase duas décadas depois, um dos nomes mais sonantes no âmbito da Teoria da Tradução, Gideon Toury (1942), num texto intitulado «The Nature and Role of Norms in Translation», em *Descriptive Translation Studies and Beyond*, descrevia a actividade do tradutor como uma actividade embebida em significado cultural, pois este é um indivíduo com um forte papel social.

Em parte devido à sua extrema importância do ponto de vista social, a tradução é um processo que foi, constantemente, acompanhado de reflexão. Já Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), que ficaria conhecido não só como linguista e filósofo, mas também como tradutor, reflectiu sobre as traduções que fez do grego. Também escritores/ tradutores como Goethe (1749 – 1832), Schleiermacher (1768 – 1834), Nietzsche (1844 – 1900), Paul Celan (1920 – 1970), Michel Foucault (1926 – 1984), David Mourão-Ferreira (1927 – 1996), Jacques Derrida (1930 – 2004), Herberto Helder (1930), Umberto Eco (1932), entre tantos outros, são exemplos de autores que se dedicaram, não só ao exercício da tradução, como também à sua análise. João Barrento, na sua obra incontornável de estudos de tradução, *O Poço de Babel, Para uma Poética da Tradução Literária*, começa por afirmar ainda no Preâmbulo da obra que a mesma é:

[...] o resultado de alguma reflexão, na última década e meia, sobre a problemática da tradução literária, a partir de uma tripla base: a prática, a actividade docente (em áreas como a história e a teoria da tradução e a teoria e prática da tradução literária) e alguma investigação e produção crítica e ensaística. (Barrento, 2012: 11)

Daqui podemos depreender que a teoria da tradução surge associada à sua prática, sendo fundamental enquanto impulsionadora do seu progresso. Na verdade, não basta a um tradutor ter conhecimentos do tema que está a traduzir (o que implica, no caso de um dado texto literário, ter conhecimento da literatura da época, da língua de partida e de chegada, entre outros), sendo imprescindível ao mesmo ter conhecimentos da investigação e teoria dos Estudos de Tradução. Tradutores que traduzem em diferentes contextos, sob diferentes condições, chegam (quase) sempre a resultados diferentes (cf. Toury, 1995: 54).

De tudo o que fomos lendo sobre o processo de tradução, gostaríamos de salientar algumas premissas que, em maior ou menor grau de consciência, estão presentes na tradução que fizemos de *TBA*. Falamos da questão da «invisibilidade» do tradutor (analisada da perspectiva do leitor e não da perspectiva de desprestígio social que acompanha o exercício desta profissão); da questão da tradução em estranhamento ou em assimilação; da relação de «ipseidade» que o texto traduzido terá (ou não) com o texto de partida e dos universais e estratégias de tradução.

Assumimos as teorias de tradução aqui apresentadas como prescritivas, isto é, como indicadoras do que geralmente é tido como «mais correcto» em termos do acto de traduzir e não como normativas. Servem, portanto, como guia para o processo tradutório, mas não o restringem. No fundo, o que é verdade para um texto, poderá facilmente não o ser para outro, até por todos os silêncios que esse texto tem em funcionamento.

Todos estes aspectos serão por nós tidos em conta quando apresentarmos a nossa própria visão do processo complexo que é a tradução e concluirmos sobre a tradução da obra que levámos a cabo.

2.1.1 A Invisibilidade do(a) Tradutor(a)

O conceito de «invisibilidade» sobre o qual nos debruçaremos no contexto deste trabalho não está directamente relacionado com a invisibilidade da qual sofre o tradutor na sociedade. No entanto, não podemos deixar de notar que a invisibilidade tal como a apresentaremos de seguida não deixa de resultar, em certa medida, da tal invisibilidade e desprestígio social que é atribuído ao tradutor.

Na verdade, de modo a elevar-se a si e à sua tradução e a fugir ao preconceito, se lhe podemos chamar assim, da «tradução enquanto cópia, cópia errada e falsa» de um dado texto, o tradutor tenta elidir-se, mesclar-se com o «eu autorial» do texto dito original, de modo a «não ofender gravemente a pureza da língua» para a qual traduz (art.72º, alínea 2 do Decreto Lei nº 63/85 do Ministério da Cultura). Este «ofender a pureza da língua» vai de encontro à ideia de criar uma tradução que se leia fluentemente, tal como apontado por Venuti:

A translated text [...] is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities make it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”. (Venuti, 2008: 1)

Esta «invisibilidade» do(a) tradutor(a) prende-se, então, essencialmente com o facto de o(a) tradutor(a) se apagar do texto que traduziu, dando-o a conhecer ao leitor de chegada da forma mais transparente possível, como se aquele texto não se tratasse, na verdade, de uma tradução:

I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it is there when there are little imperfections – scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself. (op. cit. Venuti, 2008: 1)

Daqui se depreende que, ao lermos um dado texto traduzido, se a uma determinada altura nos apercebermos de que se trata, na verdade, de um texto traduzido, temos, à semelhança do que acontece com uma janela manchada, uma «imperfeição». Na verdade, quanto menor o grau de fluência de um dado texto, maior a visibilidade do tradutor e menor a visibilidade do autor e das intenções do texto dito original. Claro que esta ideia de fluência e invisibilidade do tradutor comporta variadíssimos riscos, nomeadamente o risco de, ao tentar tornar o texto o mais transparente possível, se perder as suas especificidades próprias: traços e marcas de uma cultura distante e diferente, traços e marcas de uma língua distante e diferente.

Será então que esta fluência de que falamos implica, obrigatoriamente, uma tradução em assimilação? Ou, pelo contrário, poderá ocorrer também no contexto de uma tradução em estranhamento? Vários autores, dos nomes mais importantes no que toca à teoria e à prática da tradução, se debruçaram sobre este tema. Para alguns autores, o(a) tradutor(a) tinha a possibilidade de traduzir em «estranhamento» (tradução «estranhante» nas palavras de

Schleiermacher, defendida na sua obra *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*; tradução «identificativa» nas palavras de Goethe) ou em assimilação, em que

[...]o tradutor se assume como autor e traz o texto original até ao «seu» tempo (ele também inevitavelmente condicionado, para efeitos de leitura, pelo do texto de partida). (Barrento, 2002: 64)

Cremos que nem sempre há a necessidade de traduzir em assimilação para daí resultar uma tradução fluente. Venuti aponta a certa altura as características obrigatórias para que um dado texto traduzido seja considerado fluente no mundo anglófono:

[It] is written in English that is current (“modern”) instead of archaic, that is widely used instead of specialized (“jargonization”), and that is standard instead of colloquial (“slangy”). (Venuti, 2008: 4)

A pergunta que por ora deixamos no ar é a seguinte: Será que uma tradução que elimine as características do texto de partida é, na sua verdadeira acepção, uma tradução? Não será, antes, uma transcrição? Parece-nos que o(a) tradutor(a) deve, acima de tudo, ser leal ao texto de partida e manter as suas marcas mais distintivas no texto que recria como tradução. À semelhança do defendido por Paul Ricoeur, o texto traduzido deverá sempre apresentar uma relação de «ipseidade» para com o texto de partida. Não uma relação de «identidade» nem de «alteridade», antes de «ipseidade», isto é, deve «ser o mesmo, sendo outro e ser outro, sendo o mesmo» (Ricoeur, 1990: 13).

Assim, julgamos que uma tradução que domestique o texto de partida totalmente, modificando tudo aquilo que possa criar alguma confusão no espírito do leitor do texto de chegada, jamais será uma boa tradução. Todavia, traduzir almejando somente manter todas as características do texto de partida, sem ter em conta as especificidades da língua de chegada também não nos parece uma opção viável.

Logo, o tradutor tem de ser capaz de ver para além das diferenças linguísticas e culturais entre a língua de partida e a de chegada, ou seja:

[...] draw aside the curtains of linguistic and cultural differences so that people may see clearly the relevance of the original message.» (op. Cit. Venuti, 2008: 16)

Não pretendemos, todavia, com isto afirmar que se deve retirar do texto tudo aquilo que possivelmente causará estranheza ao leitor do texto de chegada. Deve haver, sim, um

compromisso entre uma e outra estratégias de tradução, pois só desse compromisso, entre «assimilação» e «estranhamento», poderá resultar uma tradução digna de ser um original numa língua outra: o mesmo texto sendo outro, outro texto sendo o mesmo. A tradução deverá, portanto, e de acordo com Gideon Toury (1942), ser feita em «aceitabilidade», não se coibindo, no entanto, de seguir em alguns momentos o princípio da «adequação»:

Nevertheless, we can safely assume at least that relations which do exist have to do with the initial norm. They might even be found to intersect it – another important reason to retain the opposition between ‘adequacy’ and ‘acceptability’ as a basic coordinate system for the formulation of explanatory hypothesis.

Operational norms as such may be described as serving as a model, in accordance with which translations come into being, whether involving the norms realized by the source text (i.e., adequate translation) plus certain modifications, or purely target norms, or a particular **compromise between the two**. (Toury, 1995: 60, destacado nosso)

Continua o autor, afirmando que, no caso de o(a) tradutor(a) usar somente estratégias de «adequação» aquando do acto de traduzir, o texto de chegada que daí resultará, será um texto «imposto» à cultura de chegada, funcionando mais como um texto redigido numa «língua-modelo», inexistente. Pelo contrário, se o(a) tradutor(a) se prender meramente a uma tradução em «aceitação», o resultado será, nada mais, nada menos, do que uma versão do texto original, elaborado por forma a encaixar nos moldes pré-existentes numa dada cultura de chegada.

Segundo Toury, são as normas (às quais toda e qualquer tradução obedece) que determinam o nível e grau de equivalência possível numa dada tradução (Toury, 1995: 61). Consideremos a definição de normas proposta por Toury:

[A]s the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...] (Toury, 1995: 55)

Não será, pois, difícil entender a tradução como um processo que envolve, à partida, dois tipos de sistemas normativos: o da cultura/ língua de partida e o da cultura/ língua de chegada. Cabe ao(à) tradutor(a) tomar decisões tradutórias que, não traindo o texto de partida, funcionem homologamente no texto de chegada (obedecendo às normas da cultura/ língua de chegada).

Claro que o(a) tradutor tem sempre a hipótese de proceder a uma tradução que não tenha em consideração as normas de chegada. Neste caso, as consequências são facilmente perceptíveis:

The price for selecting this option may be as low as a (culturally determined) need to submit the end product to revision. However, it may also be far more severe, to the point of taking away one's earned recognition as a translator, which is precisely why non-normative behavior tends to be the exception, in actual practice. (Toury, 1995: 64)

Contudo, serão estes mesmos desvios às normas, por parte dos(as) tradutores(as), que levarão a mudanças no próprio sistema cultural e linguístico, algo que Schleiermacher defendia acerrimamente, como teremos a oportunidade de analisar no ponto que se segue.

2.1.2 Tradução em Assimilação ou em Estranhamento?

Falámos já aqui, a propósito da «invisibilidade» do tradutor (no ponto 2.1.1) da tradução em assimilação ou em estranhamento (designada como tradução em «adequação» e «aceitabilidade» por Toury). Esta é uma questão que tem preocupado os tradutores de todos os tempos, ainda que sob diferentes designações. Encontramo-la, aliás, num dos textos mais antigos de Schleiermacher sobre a tradução – um texto com cerca de duzentos anos: *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir* (1813).

O texto que compõe a obra *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir* resulta da necessidade do autor em organizar algumas das suas ideias sobre o processo que é traduzir para depois as apresentar numa Conferência na Real Academia de Berlim, o que viria a acontecer no dia 24 de Junho de 1813. Segundo José Justo, no seu posfácio à tradução que fez da obra para o português (cf. Justo, 2003 : 161), este texto foi elaborado por Schleiermacher em alguns dias apenas, o que nos mostra a grande familiaridade do autor com os assuntos tratados na obra.

Uma vez que este foi um texto que serviu de base a um discurso, aparece-nos corrido, sem qualquer divisão em capítulos ou pontos. Porém, é possível uma divisão do texto em vários pontos que se sucedem sob a forma de dicotomias. Gostaríamos de destacar as que se seguem, pela sua importância na obra: a) tradução interlinguística vs. tradução intralinguística; b) *Dolmetscher* (intérprete) vs. *Uebersetzer* (tradutor); c) arte vs. ciência; d) interpretação vs. transposição; e) paráfrase vs. reconstituição. Uma outra dicotomia que o autor nos apresenta será a que se estabelece entre os dois caminhos que um tradutor tem à sua disposição para levar a cabo o processo de tradução: «Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e

move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele.» (Schleiermacher, 2003: 61); f) domesticação vs. estranhamento. É esta última que nos interessa.

Também Schleiermacher, à semelhança de Toury, enaltece a actividade do tradutor e o tradutor em si (um agente activo na inovação linguística). Afirma, em vários momentos da obra, que a actividade de traduzir é extremamente complexa, exigindo da parte do tradutor conhecimentos que, segundo o autor, se elevam «[...] progressivamente acima do intérprete [...]» (Schleiermacher, 2003 : 35), daí que traduzir seja uma tarefa «infinitamente difícil e complicada» (Schleiermacher, 2003 : 41), pressupondo um «[...] conhecimento rigoroso e domínio das duas línguas [...]» (Schleiermacher, 2003 : 41-43). Na verdade, o autor vai mais além, afirmando que, se a compreensão dentro das fronteiras de uma mesma língua é já por si só muito difícil, «[...] quanto não será então mais elevada a arte necessária quando se trata de produções de uma língua estrangeira e distante!» (Schleiermacher, 2003 : 49). O processo de traduzir surge aqui como uma arte, distanciando-se do processo levado a cabo pelo intérprete, em tudo mais mecânico e fácil, pois, na maioria das vezes em que ocorre a intervenção de um intérprete (associado à oralidade e ao âmbito dos negócios entre duas línguas diferentes), os objectos sobre os quais se discursa, se assim o podemos dizer, «estão à frente dos olhos, [...] tendo] em certa medida, um carácter aritmético ou geométrico, socorrendo-se constantemente do número e da medida.» (Schleiermacher, 2003: 35-37).

O tradutor é, à luz de tudo o que foi dito, um mediador, mas somente quando aplicar o verdadeiro método que, segundo Schleiermacher, não é nada mais nem nada menos do que o primeiro método por ele abordado: mover o leitor em direcção ao autor, ainda que também este método traga alguns problemas ao tradutor aquando do processo de tradução.

«Para tanto, contudo, só é aplicável aquele método que desenvolvemos em primeiro lugar. As dificuldades que lhe são próprias, e que não procurámos dissimular, terá a arte que aprender a vencê-las tanto quanto possível.» (Schleiermacher, 2003: 151).

O autor começa o seu texto/ discurso chamando a atenção do seu leitor/ ouvinte para a grande necessidade de tradução que existe no dia-a-dia de qualquer indivíduo. Na verdade, a tradução começa por ocorrer também dentro da própria língua (tradução intralinguística), não se precisando sequer de «ultrapassar o âmbito de uma dada língua para encontrarmos o mesmo fenómeno [Que um discurso seja transposto de uma língua para a outra]» (Schleiermacher, 2003: 23). Esta necessidade de «tradução de discursos» pode ser motivada pelo contacto entre falantes de diferentes classes sociais, pelo contacto com um discurso elaborado num século distinto daquele em que se está (visto que a língua é sempre um sistema histórico), pelo contacto

entre personalidades e mentalidades diferentes e até mesmo pela necessidade de traduzir o discurso do próprio falante em momentos diferentes da sua vida: «Mas até os nossos discursos somos por vezes obrigados a traduzir, se – passado algum tempo – deles nos queremos reapropriar convenientemente.» (Schleiermacher, 2003: 25).

Por outro lado, fala-se de tradução sempre que:

[...] tiver prevalecido na representação a maneira de ver e de entretecer os *factos própria* do autor, quanto mais este tiver seguido uma qualquer ordenação livremente escolhida ou determinada pelas suas impressões, tanto mais o seu trabalho terá já passado para um domínio elevado, o da arte, e também o tradutor terá que pôr no seu trabalho outras forças e outras habilidades, como terá que estar familiarizado com o seu escritor e com a respectiva língua num sentido diferente do do intérprete. (Schleiermacher, 2003: 31-33).

O estabelecimento da distinção entre os dois caminhos possíveis para a actividade de traduzir aponta ainda para uma dicotomia entre sujeito e objecto. O objecto pode ser apreendido na íntegra pelo sujeito, aqui o intérprete, que tem o objecto diante dos olhos, sendo-lhe exterior, pelo que o sujeito domina o objecto.

Segundo Schleiermacher, um dos aspectos que faz com que a actividade de traduzir seja em tudo distinta da de interpretar, será aquilo que ele designou como a «irracionalidade das línguas». Vejamos então o que é para o autor a «irracionalidade das línguas»: trata-se, de um modo muito geral, dos pontos de não equivalência entre as línguas. O facto de as diversas línguas não terem níveis de coincidência muito elevados, faz com que a transposição mecânica entre uma e outra língua seja impossível, pois «[...] nenhuma palavra numa língua corresponde rigorosamente a uma na outra língua, nenhum tipo de flexão cobre rigorosamente a mesma variedade de situações de uma flexão de outra língua.» (Schleiermacher, 2003: 41). Ainda que esta «irracionalidade» atravesse, nas palavras de Schleiermacher, todos os elementos de duas línguas, não exerce praticamente pressão no domínio do comércio entre os cidadãos, contrariamente à pressão que exerce aquando da tradução de um texto das artes e das ciências. É ainda através desta «irracionalidade» que se estabelece uma dupla relação com as línguas: ainda que cada indivíduo esteja debaixo do domínio da língua que fala, pensa também autonomamente, transformando a língua. Se, por um lado, somos prisioneiros da língua, por outro, conseguimos romper com essas amarras, ultrapassando os limites que a língua nos impõe. E é aqui que reside a essência do pensamento de Schleiermacher no que toca à tradução: o tradutor, seguindo o único caminho possível para traduzir, isto é, levando o leitor até ao autor e, consequentemente até ao estrangeiro e, em certa medida, estranho, leva à inovação da sua língua, ultrapassando os seus limites, moldando-a através da sua criatividade:

«Pois, se não fora por via desta acção, [diz-nos Schleiermacher], que outra maneira haveria de a língua crescer e de passar do seu primitivo estado de rudeza ao estado de aperfeiçoamento que atinge na ciência e na arte?» (Schleiermacher, 2003: 45).

Mas Schleiermacher está longe de ser o único a debruçar-se sobre esta questão, que continua ainda nos nossos dias a assumir um papel de destaque. Goethe, num texto posterior ao de Schleiermacher, intitulado *Von den Übersetzungen*, refere a existência de três tipos distintos de tradução, a saber a tradução identificativa, que leva o leitor até ao texto, ao autor e ao seu tempo (e que Schleiermacher designou como «estranhante»); a tradução paródica (para Schleiermacher, «assimilativa»), em que o tradutor assume o texto como seu, trazendo-o até aos seus leitores como produzido na sua língua e no seu tempo, e uma última tradução, que é vista como a mais perfeita das três:

There are three kinds of translation. The first acquaints us with the foreign country on our own terms [...] The plain prose translation surprises us with foreign splendors in the midst of our national domestic sensibility; [...]

A second epoch follows, in which the translator endeavors to transport himself into the foreign situation but actually only appropriates the foreign idea and represents it as his own.

[...]

[...] we experienced the third epoch of translation, which is the final and the highest of the three. In such periods, the goal of the translation is to achieve perfect identity with the original, so that the one does not exist instead of the other but in the other's place. (ed. Venuti, 2000: 64 e 65)

Na verdade, Goethe entende que a tradução mais elevada deverá pressupor uma transposição exacta de sentido, forma e estilo de uma língua para a outra, não tendo em conta a língua de chegada, mas o seu enriquecimento.

2.1.3 A relação de «ipseidade» do texto traduzido com o texto de partida

Paul Ricoeur (1913 – 2005) é, sem dúvida, um filósofo deveras importante no panorama contemporâneo, não só por ser o autor de uma vastíssima obra, mas em especial pelo seu pensamento eclético, que se move, de um modo notável, entre campos em tudo distintos: fenomenologia, existencialismo, psicanálise, filosofia reflexiva, estruturalismo, filosofia analítica, semiologia, linguística, semântica e hermenêutica são algumas das várias disciplinas sobre as quais o autor se debruçou. Mas a sua extensa obra não se caracteriza apenas por esta diversidade de temas, mas também pelo retorno sucessivo a esses temas, sempre na óptica de os aprofundar e melhor explicitar.

Contudo, este trabalho não tem como objectivo a análise do pensamento de Ricoeur, mas sim a análise do seu pensamento no que toca ao processo tradutório, na medida em que a sua concepção de tradução enquanto o processo que permite dizer a mesma coisa de outra forma, criando-se entre o texto de partida e o de chegada uma relação de *ipseidade*, foi fulcral no processo tradutório de *TBA*.

Assim, e por forma a explicitarmos o conceito de *ipseidade* central em Ricoeur, começemos por abordar, ainda que muito sucintamente, a sua obra *Sobre a Tradução* (2005). Nesta, dividida em três capítulos distintos («Desafio e Prazer da Tradução», «O paradigma da tradução» e «Uma “passagem”: traduzir o intraduzível»), o autor reflecte sobre a pretensa traduzibilidade ou intraduzibilidade entre as várias línguas, indo de encontro à sua concepção de texto traduzido como «um texto outro, ainda que o mesmo» («*Soi-même en tant que autre*»), uma ideia que aparece desenvolvida na sua obra *Soi-même comme un autre* de 1990.

No entanto, e ainda que analise a tradução do ponto de vista interlinguístico, Ricoeur não deixa de fazer referência aos dois sentidos de tradução possíveis. Menciona então o sentido de tradução a que dará mais ênfase, isto é, aquele mais restrito e que diz respeito à transferência de uma mensagem verbal de uma língua para a outra. Este, já apontado por Antoine Berman (1942-1991), existe desde sempre e assume um papel fulcral na sociedade e parte da pluralidade e diversidade linguísticas. É esta multiplicidade linguística que acabaria por justificar o paradoxo da possibilidade ou impossibilidade de tradução. Possibilidade, graças à reconstrução da língua original, cuja existência justificaria por si só as semelhanças e os encontros semânticos entre línguas diferentes. Impossibilidade de tradução, motivada pelas diferenças abismais entre as línguas:

Não só os campos semânticos não se sobrepõem, como também as sintaxes não são equivalentes, as estruturas frásicas não veiculam as mesmas heranças

culturais; e que dizer das conotações meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas do vocabulário de origem e pairam, em certa medida, no meio dos signos das frases, das sequências curtas ou longas? (Ricoeur, 2005: 14-15)

Trata-se, por outras palavras, daquilo que Ricoeur designou como «resistência do texto estrangeiro à tradução». Mas esta resistência, afirma Ricoeur mais à frente, não existe apenas por parte do texto de partida, mas também por parte da língua de chegada (fundamentada na «pretensão à auto-suficiência, [...] recusa da mediação do estrangeiro, [...] etnocentrismos linguísticos [e] pretensões à hegemonia cultural» – Ricoeur, 2005: 11 e 12). Aliás, já Antoine Berman tinha apontado estas duas modalidades de resistência, de acordo com o autor (cf. Ricoeur, 2005: 17).

Mas começámos por afirmar que Ricoeur apontou dois sentidos de tradução. O que acabámos de analisar, isto é, o sentido mais restrito, que diz respeito à transposição de uma língua para a outra e, de seguida, o sentido de tradução mais lato, isto é, a tradução que se realiza constantemente em termos intralinguísticos e que tem como objectivo último a compreensão (para Steiner todo o fenómeno de compreensão implica uma tradução, pelo que «Compreender é traduzir»).

Depois de apontar os dois sentidos possíveis de tradução, o autor conclui que é precisamente devido à existência de línguas diferentes que o fenómeno da tradução existe e prossegue apontando o facto inegável de que a tradução, prática levada a cabo desde sempre, ou por «viajantes», «mercadores», «embaixadores», «espiões» (Ricoeur. 2005: 26), tem então de ser um fenómeno possível:

Somos então arremessados para a outra margem: já que a tradução existe, tem de ser possível. E se é possível, é porque, sob a diversidade das línguas, existem estruturas ocultas que, ou possuem a marca de uma língua original perdida que se tem de redescobrir, ou consistem em códigos *a priori*, em estruturas universais ou, como se diz, transcendentais, que se deve poder reconstruir. (Ricoeur, 2005: 30)

Cai, assim, por terra o binómio «traduzibilidade/ intraduzibilidade», sendo sugerida por Ricoeur a alternativa «fidelidade/ traição», que vai de encontro ao paradoxo apontado por Franz Rosenzweig (1886 – 1929) do processo de tradução enquanto acto de servir ou ao estrangeiro na sua obra ou ao leitor no seu desejo de apropriação por esse texto estrangeiro (Ricoeur, 2005:

11). O tradutor tem, assim sendo, entre mãos uma tarefa arriscada, em que a equivalência é apenas presumida. Neste sentido, a tarefa do tradutor não é aspirar a uma tradução perfeita, já que:

[...] uma boa tradução só pode visar uma *equivalência* pressuposta, não baseada numa *identidade* de sentido demonstrável. Uma equivalência sem identidade. Essa equivalência só pode ser procurada, trabalhada, pressuposta. E a única forma de criticar uma tradução – o que se pode sempre fazer – é propor uma outra, pretensa, melhor ou diferente. (Ricoeur, 2005: 41)

Assim, mais do que apresentar o fenómeno da tradução como possível, Ricoeur apresenta-o como imperativo, mas interminável, pois baseia-o na sua concepção de linguagem humana: a ideia de que «[...] é sempre possível *dizer a mesma coisa de outra forma*» (Ricoeur, 2005: 45 e 46). Também na tradução, é sempre possível traduzir o mesmo texto de uma outra forma, especialmente se tivermos em conta a dimensão histórica da tradução. No fundo, o tradutor diz a mesma coisa de outra forma (*autrement dit*), pelo que a tradução surge como um texto outro (que será assimilável pelo leitor estrangeiro), ao mesmo tempo que é o mesmo texto (já que deverá ser fiel ao texto de partida). Logo, o texto traduzido não deverá apresentar nem uma relação de identidade (ser «o mesmo» do outro) nem de alteridade - ser o outro de si (Barrento, 2002: 20). É, então, uma relação de «ipseidade» que o texto traduzido deve apresentar:

Na tradução assim entendida, o texto traduzido, enquanto *alter ego* do seu original, poderia, ainda assim, apresentar-se como a sua «segunda carne própria», «fazer par com o original» (Barrento, 2002: 108)

Em suma, e transpondo para o fenómeno da tradução a reflexividade das línguas, será uma loucura, de acordo com este autor, assumir uma determinada tradução como acabada e perfeita. Esta deve ser, sim, vista como uma extensão do texto de partida, funcionando para o leitor de chegada exactamente como o texto de partida funciona para o leitor de partida: é um facto inegável que se trata de um texto distinto, mas também é um facto inegável que é precisamente o mesmo texto.

2.1.4 Universais e Estratégias de Tradução –normas ou prescrições?

Neste ponto 2.1.4 é nossa intenção apresentar, resumidamente, os universais de tradução, tais como enumerados por Sara Laviosa, no seu texto «Universals of Translation», de 1998 e as estratégias de tradução, tais como apontadas por Andrew Chesterman, no seu texto publicado em 1997.

Laviosa faz o levantamento de cinco grandes universais de tradução, ou seja, das características que, de acordo com Mona Baker, a quem a autora faz referência, aparecem com frequência nos textos traduzidos, independentemente do par de línguas que está envolvido no processo de tradução.

Podemos entender os universais que de seguida apontaremos como *shifts* no processo de tradução. De acordo com Leeuwen-Zwart (1914 – 1992), *shifts* são mudanças:

[...] required, indispensable [...] at specific semiotic levels, with regard to specific aspects of the source text. Their supposedly necessary, or desirable, occurrence is a consequence of systemic differences. Shifts are the means which allow the translator to overcome such differences. (Leeuwen-Zwart, 1998: 227)

O primeiro universal apontado é o da simplificação e eliminação de repetições. Esta característica tem sobretudo a ver com a simplificação lexical (quando um termo da língua de partida não existe na língua de chegada e é substituído, imagine-se, por um hiperónimo), a simplificação sintáctica (quando, por exemplo, orações não finitas se tornam orações finitas) e estilística, que se poderá manifestar, por exemplo, na transformação de frases longas e complexas em frases mais curtas, na omissão de redundâncias e de repetições.

Segue-se a explicitação. Segundo a autora, e diversos estudos que foram realizados a textos traduzidos, há uma tendência do(a) tradutor(a) para alargar o texto de chegada, inserindo informação e palavras adicionais, como se o grau de perceptibilidade do mesmo dependesse dessa maior explicitação:

[...] regardless of the languages concerned, the interpreter tends to render implicit forms more explicitly. (Laviosa, 1998: 289)

Uma outra tendência seguida pelo(a) tradutor(a) é a de normalizar o texto de chegada, ou seja, tornar o texto aceitável de acordo com as convenções da cultura de chegada. Este universal

da tradução pode levar a *shifts* na pontuação, no estilo, na organização textual, entre outros. Toury fala, a este propósito, da «lei da estandardização crescente»:

[...] Toury posits what he calls a law of growing standardization, which he believes governs translational behaviour. The most general formulation of the law is that ‘in translation, source-text textemes tend to be converted into target-language (or target-culture) repertoireemes’. (Laviosa 1998: 290)

O quarto universal apontado por Laviosa é o da transferência discursiva e a lei da interferência. Ambos os princípios foram abordados por Toury (tanto em 1986, como em 1995) e dão conta da tendência (inconsciente) que qualquer pessoa terá de transferir directamente da língua de partida para a de chegada, não adaptando o discurso à realidade linguística de chegada. A tolerância à interferência é tanto maior quanto maior for o prestígio da língua e cultura do texto de partida face à língua de chegada.

Por último, é referida a distribuição distintiva de itens na língua de chegada, isto é, a ocorrência exagerada (ou diminuta, quando não o deveria ser) num texto de chegada de um determinado item lexical. Por outras palavras, este universal ocorre quando num determinado texto temos a ocorrência, por exemplo, de uma determinada palavra, quando na língua de chegada tal tendência não se manifesta, antes pelo contrário.

Passemos agora à análise das estratégias de tradução de Chesterman. No capítulo quatro da sua obra *Memes of Translation* (1997), este começa por definir «estratégias», distinguindo dois tipos de estratégias diferentes no respeitante à linguística aplicada: estratégias de aprendizagem de línguas e estratégias de comunicação. Ambas são importantes no campo da tradução, na medida em que o tradutor tem de resolver constantemente problemas de comunicação e tem de aprender muito bem, não só a língua da qual traduz, como a língua para a qual traduz (Chesterman, 1997: 87).

Neste sentido, «estratégias de tradução», tais como apontadas por Chesterman, implicam que a tradução seja uma acção e que o tradutor, enquanto imerso no processo tradutório e deparando-se com um determinado problema, escolha deliberadamente entre as diferentes possibilidades aquela que lhe parece ser a melhor solução. Assim, o tradutor não procura encontrar equivalência, mas antes chegar à melhor tradução possível (à «optimal translation») e, assim sendo, as estratégias são conscientes ou tendencialmente conscientes (Chesterman, 1997: 91).

Para além do mais, as estratégias de tradução podem ainda ser divididas em estratégias mais globais (que dizem respeito à tradução de um texto) e as mais específicas (que dizem respeito, por exemplo, à tradução de uma estrutura, de uma palavra, de uma ideia (Chesterman, 1997: 90).

Na segunda parte deste capítulo, Chesterman propõe uma classificação de estratégias de tradução, distinguindo entre estratégias de compreensão e de produção. Eis como caracteriza as estratégias de compreensão:

[...] have to do with the analysis of the source text and the whole nature of the translation commission; they are inferencing strategies, and they are temporarily primary in the translation process. (Chesterman, 1997: 92)

As estratégias de produção, por sua vez, resultam destas últimas: têm a ver com o modo como o tradutor manipula o material linguístico de modo a produzir um texto adequado para a língua de chegada. No fundo, o enfoque de Chesterman é na mudança:

At its simplest, such a taxonomy might consist of a single strategy only:
Change something. (Chesterman, 1997: 92)

De acordo com a classificação de Chesterman, há três grandes tipos de estratégias: as sintáticas, as semânticas e as pragmáticas.

As estratégias sintáticas dizem respeito a mudanças puramente sintáticas e manipulam a forma (Chesterman, 1997: 94). No fundo, são aquelas estratégias que se focam, não no sentido, mas na organização de unidades no interior do texto. Exemplos serão a tradução literal, o decalque, a transposição, a mudança de estrutura da frase, a mudança de estrutura da oração, entre outros.

As estratégias semânticas manipulam o sentido e têm a ver essencialmente com mudanças ao nível da semântica e do léxico. Exemplos serão o uso de sinónimos, antónimos, hipónimos, da conversão, da paráfrase, entre outras.

Por último, as estratégias pragmáticas são as que manipulam a mensagem do texto, como um todo. Têm a ver com a selecção de informação do texto de partida e implicam grandes mudanças no texto de chegada, incorporando mudanças sintáticas e semânticas. Entre as abordadas por Chesterman, exemplificaríamos com o filtro cultural (que se liga à questão de traduzir em estranhamento ou em adequação), mudanças ao nível da explicitação, ao nível da informação, mudanças interpessoais, de visibilidade, entre outras.

Chesterman não termina o capítulo sem fazer referência à compensação. Segundo o autor, quando um tradutor opta por uma determinada decisão de mudar alguma coisa (como seja omitir ou adicionar) num determinado momento do texto, poderá, noutro momento, compensar por esse ganho (ou perda), por forma a chegar àquilo que para si será a melhor tradução possível do texto de partida que tem perante si.

Após este levantamento (quer dos universais, quer das estratégias de tradução), ficam as seguintes questões no ar: será que os ditos universais de tradução estão (ou não) presentes na tradução de *TBA*? E, por outro lado, serão as estratégias de tradução de Chesterman relevantes para o processo tradutório, tendo sido deliberada e conscientemente usadas aquando do encontro com problemas de tradução? Ou, pelo contrário, foram apenas utilizadas de modo inconsciente? Voltaremos a estas questões aquando da Conclusão do presente relatório (em 4.).

2.1.5 Conclusões

Dissemos já, no ponto 2.1.1, que o(a) tradutor(a) deve, acima de tudo, ser fiel ao texto de partida e manter as marcas distintivas do mesmo no texto que (re)escreve num outro sistema linguístico. No fundo, e retomando a ideia de «ipseidade» defendida por Paul Ricoeur, e exposta em 2.1.3, o texto traduzido não deverá apresentar uma relação de «identidade» nem de «alteridade» para com o texto de partida, mas antes uma relação de «ipseidade» para com o mesmo, ou seja, deve «ser o mesmo, sendo outro e ser outro, sendo o mesmo» (cf. Ricoeur, 1990: 13).

Assim, julgamos que uma tradução deverá resultar de um equilíbrio entre tradução em estranhamento, na qual se mantêm as características do texto de partida, ainda que observando sempre as especificidades da língua e cultura de chegada, e em assimilação, domesticando-se o texto de partida, mas não na totalidade. Logo, o(a) tradutor(a) tem de ser capaz de fazer o que defendem Nida e de Waard:

«[...] draw aside the curtains of linguistic and cultural differences so that people may see clearly the relevance of the original message.» (Apud. Venuti, 2008: 16)

Não se deve, então, retirar do texto tudo aquilo que possivelmente causará estranheza ao leitor do texto de chegada. Deve haver, sim, um compromisso entre uma e outra estratégia de tradução, pois só desse compromisso, entre assimilação e estranhamento, é que poderá resultar uma tradução digna de ser um original numa língua outra: o mesmo texto sendo outro, outro texto sendo o mesmo. É claro que o afirmamos tendo em conta o momento histórico e cultural em que nos inserimos – cientes de que diferentes épocas/ culturas teriam, com certeza, uma outra visão do processo de tradução.

A certa altura, na obra de Venuti, *The Translator's Invisibility*, no capítulo 6, «Simpatico», o autor apresenta, de um modo bastante intimista, a perspectiva que um

tradutor do italiano para o inglês com uma vasta experiência no campo da tradução lhe transmitira:

The translator works better when he and the author are simpatico, said my friend, and by this he meant not just “agreeable,” or “congenial,” meanings which this Italian word is often used to signify, but also “possessing and underlying sympathy.” The translator should not merely get along with the author, not merely find him likeable; there should also be an identity between them. (Venuti, 2008: 237)

Não querendo contrariar o amigo de Venuti, experiente em tradução, parece-nos que, mais do que identificar-se com o autor do texto que traduz, o(a) tradutor(a) deve «fingir» identificar-se com a ou com as vozes presente(s) no texto que traduz. Algo que nos lembra o conhecidíssimo poema de Fernando Pessoa, «Autopsicografia», sobre o qual propomos uma variação:

O tradutor é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é sua a dor
A dor que o Outro deveras sente.

De facto, o(a) tradutor(a) finge constantemente. Finge, não só não ter medo da travessia séria e arriscada que é a tradução (cf. Barrento, 2002: 85), mas também ter encontrado uma solução satisfatória num dado momento de impasse aquando da mesma, visto que foi chamado a tomar uma decisão, tendo um poder e uma responsabilidade incomensurável neste sentido. Finge igualmente ser sua a dor que é, na verdade, sentida por um outro. Finge identificar-se com aquilo que traduz, sob risco de, não o conseguindo, o seu texto soar a falso, soar ao que Barrento designa como «tradutorês» (cf. Barrento, 2002: 22).

O(a) tradutor(a) tem de conseguir ler o texto para além da leitura superficial, tem de fazer uma leitura completa, para usarmos a designação de George Steiner (cf. Steiner, 2002: capítulo 1) de todo o texto de partida. Só depois dessa leitura, feita a todos os níveis do texto (nível fonológico, lexical e morfossintático; nível semântico, nível cultural e pragmático – cf. Barrento, 2002: 24) é que o(a) tradutor(a) está pronto para começar a re-escrita da obra que se apresenta aos seus olhos na sua totalidade. Cabe-lhe, então, «fingir» que aquela é a sua voz. Se se tratar de uma voz coloquial no texto de partida, não lhe cabe transformá-la numa voz mais erudita; se for uma voz que use frequentemente arcaísmos,

não é sua tarefa modernizá-la. Se for uma voz que se socorra do calão, não é seu dever mascarar esse calão.

Deve ser, antes, sua pretensão, passar por essa mesma voz. Ser essa mesma voz, como se fosse apenas a sua reprodução num gramofone.

Parece-nos, de tudo o que foi dito, que a nossa posição em relação à tradução de textos literários ficou bem marcada. Defendemos, em suma, que para uma tradução ser uma boa tradução terá de haver sempre, por parte do(a) tradutor(a) um compromisso, seja entre traduzir em assimilação e em estranhamento, seja entre perdas e ganhos (sempre que se perdeu algo num dado momento de uma tradução, por exemplo pela omissão de um arcaísmo para o qual não se encontrou equivalente, deve-se tentar compensar com um ganho numa outra parte da obra, através por exemplo da introdução de um arcaísmo num momento do texto que não o contemplava), tentando sempre o(a) tradutor(a), para nós, «um[a] fingidor[a]», encontrar um equilíbrio, mais ou menos frágil, consoante as suas decisões tenham sido mais ou menos felizes.

Importante ainda será que o(a) tradutor(a) possa ter a oportunidade de justificar as suas escolhas, não só perante o seu cliente, a editora no caso da tradução literária, mas também perante os seus leitores, numa nota à tradução, por exemplo. Com isto poderá dar conta de determinadas escolhas que, à partida possam parecer menos acertadas, o que, no fundo, poderá evitar que este(a) seja acusado(a) de uma má tradução ou até de desvirtuar o texto de partida.

3. Relatório de Tradução

– Análise Linguística

Índice

3.1 Tradução ao nível da sintaxe

- 3.1.1 As Construções Frásicas
- 3.1.2 A Voz Passiva
- 3.1.3 Os Tempos Verbais
 - 3.1.3.1 O caso dos tempos do Passado
 - 3.1.3.2 O caso do Futuro e do Condicional
- 3.1.4 A Realização do «Nós» na LP e na LC
 - 3.1.4.1 O Sujeito Nulo na Língua de Chegada
 - 3.1.4.2 Formas de Restrição do Núcleo Nominal

3.2 Tradução ao nível da semântica

- 3.2.1 A Tradução do Título
- 3.2.2 A Tradução de Expressões Idiomáticas/ Coloquiais

3.3 Tradução ao nível da pragmática

- 3.3.1 Marcas Culturais no TP e no TC
 - 3.3.1.1 A Língua Japonesa – os estrangeirismos
 - 3.3.1.2 A Questão do Género
 - 3.3.1.3 As Formas de Tratamento

3.4 Conclusões

Neste terceiro capítulo analisaremos a tradução proposta de *TBA*.

Fá-lo-emos tendo em conta três grandes níveis de tradução: em 3.1, o nível sintáctico; em 3.2, o nível semântico e, finalmente, em 3.3, o nível pragmático. Dentro de cada um destes níveis trataremos questões susceptíveis de criar impasse aquando do processo de decisão tradutória, dando conta, não só da opção tomada, mas da razão pela qual foi tomada, justificando-a com exemplos sempre que pertinente.

A abordagem do presente capítulo passa, em grande medida, pela ponderação das diferenças entre os dois sistemas linguísticos envolvidos neste processo de tradução, sendo dada particular

atenção à *problemática do «nós»* aquando da tradução, já que esta para além de ser uma das grandes particularidades desta narrativa, conferindo-lhe raridade, é também uma das diferenças mais marcadas (neste texto em concreto) entre os dois sistemas linguísticos em questão.

3.1 Tradução ao Nível da Sintaxe

Neste primeiro ponto do presente capítulo analisaremos a tradução que se realizou ao nível da sintaxe, já que esta tem, muitas vezes, profundas implicações ao nível do sentido (cf. Barrento. 2002: 32).

Tal como descrita no *Prontuário Ortográfico e Guia da Língua Portuguesa*, de Magnus Bergström e Neves Reis, de 2011, a sintaxe é:

[...] a parte da gramática que analisa as frases nos seus constituintes e que estuda as regras que determinam a boa formação de frases e de expressões.
(Bergström e Reis, 2011: 102)

Assim sendo, e indo de encontro às estratégias de tradução enumeradas por Chesterman, e que analisámos em 2.1.4, trataremos de seguida todas as questões sintácticas relevantes para a tradução final que apresentamos de *TBA*, tentando sempre adaptar a tradução às características sintácticas da LC, nem que para isso tenhamos de «mudar algo» (Chesterman, 1997: 92), de modo a traduzir em assimilação tudo quanto se refere aos aspectos sintácticos. Tal opção obedece ao objectivo final que é a apresentação de um texto escorreito e fluente, em tudo distinto do chamado «tradutorês».

3.1.1 As Construções Frásicas

Analisámos já, em 1.2.3, os aspectos fonológicos e morfosintácticos do TP. Dessa análise cuidada resultam as seguintes ilações: 1) a linguagem que perpassa toda a narrativa é, por excelência, uma linguagem poética; 2) essa linguagem poética resulta, em grande medida, do facto de as frases serem, salvo raras excepções, frases curtas, que integram uma arquitectura narrativa marcada por 3) uma tendência paratáctica ao longo de toda a narrativa, que resulta 4) num número muito reduzido de estruturas coordenadas e 5) na utilização das conjunções copulativa simples *and* e da adversativa *but* como as mais frequentes. Mais ainda, 6) há a repetição constante do pronome pessoal «we», com efeitos no ritmo e cadência narrativos. Mas nem só a repetição do pronome pessoal marca a narrativa. Na verdade, esta está repleta de 7) exemplos de estruturas repetitivas, muito ao jeito de uma grande construção anafórica, que muda consoante a secção (cf. ponto 1.2.3, pp. 41-43).

Em relação ao ponto 2, a existência de frases curtas, esta ocorre em todas as secções da narrativa. Analisemos os seguintes exemplos retirados das primeiras três secções e da sétima secção:

Bodies tossed and turned beneath the blankets. The sea rose and fell. The damp air stifled. At night we dreamed of our husbands. We dreamed of new wooden sandals and endless bolts of indigo silk and of living, one day, in a house with a chimney. We dreamed we were lovely and tall. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 4-5)

Corpos viravam-se e reviravam-se debaixo das cobertas. O mar subia e descia. O ar abafado sufocava. De noite sonhávamos com os nossos maridos. Sonhávamos com sandálias novas de madeira e rolos de seda índigo intermináveis e sonhávamos que íamos viver, um dia, numa casa com chaminé. Sonhávamos que éramos lindas e altas. (Apêndice: 2)

Why did they mount their horses from the left side and not the right? How were they able to tell each other apart? Why were they always shouting? Did they really hang dishes on their walls and not pictures? And have locks on all their doors? And wear their shoes inside the house? (*TBA*. «Whites»: 25)

Por que é que montavam os cavalos pelo lado esquerdo e não pelo direito? Como é que se conseguiam distinguir uns aos outros? Por que é que estavam sempre a gritar? Era mesmo verdade que penduravam pratos nas paredes e não fotografias? E que tinham fechaduras nas portas? E que usavam os sapatos dentro de casa? (Apêndice: 13)

THERE WAS A TALK of a list. Some people being take away in the middle of the night. A banker who went to work and never came home. A barber who disappeared during his lunch break. A few fishermen who had gone missing. Here and there, a boardinghouse, raided. A business, seized. A newspaper shut down. But this was all happening somewhere else. I distant valleys and faraway towns. (*TBA*. «Traitors»: 81)

FALAVA-SE de uma lista. De que levavam algumas pessoas para longe a meio da noite. Um banqueiro que saiu para trabalhar e nunca regressou a casa. Um barbeiro que desapareceu durante a hora de almoço. Um punhado de pescadores que tinham desaparecido. Aqui e ali, uma estalagem assaltada. Um negócio confiscado. Um jornal fechado. Mas tudo isto acontecia num outro lugar. Em vales distantes e cidades longínquas. (Apêndice: 43)

Todos os exemplos acima são exemplificativos da opção tradutória por nós tomada em relação à simplicidade sintáctica existente na obra – esta foi, naturalmente, mantida no TC. Mantida, pois à semelhança do que já defendemos em 1.2.3, a estrutura sintáctica acompanha a temática da obra, servindo o grande propósito da narrativa: fazer com que o leitor sinta empatia pela instância enunciativa, um «nós» que vai revelando simultaneamente a sua diversidade e coesão numa narrativa que funciona como uma grande conversa intimista para o que contribui largamente a linguagem coloquial e corrente que atravessa todo texto.

Se atentarmos no segundo exemplo, apercebemo-nos de que, para além das frases simples e curtas, temos a presença da conjunção copulativa *and* (5). Em cinco frases apenas, temos a presença desta conjunção quatro vezes. Numa mesma frase, aliás, a mesma repete-se duas vezes. No caso do TC, optámos por manter esta conjunção, ainda que conscientes de que a LC não se presta a tantas repetições e do estranhamento que isso poderia causar no leitor de chegada. Contudo, esta parece-nos uma característica fundamental do TP, cuja eliminação obliteraria a riqueza do texto.

Claro que seria perfeitamente possível a conjunção copulativa *and* dar lugar a uma outra construção em português, normalmente por mudança de estrutura da oração – no segundo exemplo abaixo, temos a transformação de uma oração coordenada copulativa numa oração coordenada conclusiva (marcada pelo conector *pelo que*) e, no exemplo número três, numa oração subordinada relativa, introduzida pelo relativo *qual* no plural. Vejamos:

OUR FIRST FEW DAYS on the boat we were seasick, and could not keep down our food, **and** had to make repeated trips to the railing. (TBA. «Come, Japanese!»: 5, destacado nosso)

NOS NOSSOS PRIMEIROS DIAS no barco estávamos sempre enjoadas e não conseguíamos manter a comida no estômago, **pelo que** tínhamos de fazer viagens consecutivas à balastrada. (destacado nosso)

They made twist-up dolls out of wire and straw **and** did evil things to them with sharpened chopsticks in the woods. (TBA. «The Children»: 65, destacado nosso)

Transformavam arame e palha em bonecas, **às quais** faziam maldades com pauzinhos afiados no bosque. (destacado nosso)

No entanto, não optámos por este tipo de transformação, já que acreditamos que estas construções seriam mais elaboradas do que as do TP. Logo, mantivemos também nestes casos a conjunção copulativa *and*, sendo a tradução que propomos a que se segue:

NOS NOSSOS PRIMEIROS DIAS no barco estávamos sempre enjoadas e não conseguíamos manter a comida no estômago e tínhamos de fazer viagens consecutivas à balaustrada. (Apêndice: 2, destacado nosso)

Transformavam arame e palha em bonecas e faziam-lhes maldades com pauzinhos afiados no bosque. (Apêndice: 35, destacado nosso)

Raros foram os momentos em que a conjunção copulativa *and* foi omitida no TC. Vejamos o seguinte exemplo da sexta secção:

FOR SEVERAL DAYS we stayed inside with our shades drawn **and** listened to the news of the war on the radio. (*TBA*. «Traitors»: 81, destacado nosso)

FICÁMOS EM CASA durante vários dias, com as persianas fechadas, a ouvir as notícias sobre a guerra na rádio. (Apêndice: 43, destacado nosso)

No entanto, a tendência de tradução seguida foi, claramente, a manutenção da conjunção copulativa *and*, ainda que esta surgisse várias vezes numa mesma frase. Observemos o seguinte exemplo, para o qual apresentamos uma tradução possível (note-se que num mero exercício, visto não ter sido essa a versão proposta):

Some of us had eaten nothing but rice gruel all their lives and had slightly bowed legs, and some of us were only fourteen years old and were still young girls themselves. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 3)

Algumas de nós nunca tinham comido nada que não fosse mingau de arroz, tinham as pernas arqueadas e algumas de nós tinham apenas catorze anos, ainda eram meninas.

Na verdade, seria perfeitamente possível a omissão da conjunção e a sua substituição por vírgulas, isto é, transformando-se uma oração copulativa sindética numa copulativa assindética. No entanto, parece-nos que se perderia o ritmo e a cadência da narrativa tal como está construída (para o que, voltamos a salientar, a repetição da conjunção *and* contribui fortemente). Assim, optámos pela tradução que a seguir transcrevemos:

Algumas de nós nunca tinham comido nada que não fosse mingau de arroz e tinham as pernas arqueadas e algumas de nós tinham apenas catorze anos e ainda eram meninas. (Apêndice: 1)

Se repararmos com mais atenção neste último exemplo, observamos uma mudança na pontuação: há uma vírgula no TP que cai no TC. Este facto fica a dever-se a diferenças substanciais no que toca à colocação de vírgulas numa e outra língua. Enquanto a LP aceita a colocação da vírgula com bastante frequência a seguir a uma conjunção copulativa *and*, na LC tal não acontece. De facto, a vírgula usa-se, em português europeu, para separar orações coordenadas, excepto quando estas são ligadas pela conjunção *e*, o caso a que nos referimos, ou seja, quando se trata de coordenadas assindéticas. Atentemos nos exemplos que se seguem:

OUR FIRST FEW DAYS on the boat we were seasick, and could not keep down our food, and had to make repeated trips to the railing. (TBA. «Come, Japanese!»: 5)

Uma tradução que não tivesse em conta as particularidades da LC (ao nível de pontuação, neste caso), seria a que se segue:

NOS NOSSOS PRIMEIROS DIAS no barco estávamos quase sempre enjoadas, e não conseguíamos manter a comida no estômago, e tínhamos de fazer viagens consecutivas à balaustrada.

Ora, e como já dissemos, o português não permite, salvo raras excepções que têm essencialmente a ver com estilo ou com mudança de sujeito, a colocação de uma vírgula a anteceder uma oração coordenada construída com a conjunção *e*. Logo, a tradução acima apresentada não seria a mais correcta, apesar de ter o conteúdo semântico na íntegra.

Tratámos já a questão das frases curtas, paratáticas e a (quase) consequente inexistência de frases coordenadas. Para além disso, vimos como a maioria das conjunções usadas ao longo da narrativa se cingem à conjunção copulativa *and*. Falta-nos então tratar os pontos seis e sete, que têm a ver essencialmente com o carácter repetitivo de toda a estrutura narrativa. Não só há a repetição constante do pronome pessoal «we», como também de outras estruturas que analisámos em 1.2.3., nomeadamente das construções anafóricas, diferentes de secção para secção (cf. 41-43 do presente trabalho).

No que toca à repetição do pronome pessoal «we», analisaremos esta questão no ponto 3.1.4.1, já que esta está directamente ligada com a questão do sujeito nulo em português, e mais

concretamente, do pronome nulo. Por ora, foquemo-nos nas construções anafóricas que pontuam todo o texto.

Dissemos a certa altura que a língua portuguesa não se presta a repetições. Dissemos também que a obra *TBA* vive da sua linguagem poética e da musicalidade que daí advém. Mais ainda, tal musicalidade resulta, em grande medida, das construções anafóricas que percorrem todas as secções. Assim, o que fazer com estas repetições no TC? Manter todas as repetições? Manter apenas algumas das repetições? Ou, pelo contrário, eliminar todas as repetições?

Acreditando que a obra *TBA* perderia a sua riqueza não fossem todas as características sintácticas que apresenta, nomeadamente as construções anafóricas, defendemos que não nos cabe a nós enquanto tradutores (re)escrever a narrativa, suprimindo repetições. Até porque estas têm a ver, em última análise, com a forma como o «nós» se constitui perante o leitor: um agregador de diversas experiências. Assim, quando chamados a decidir, optámos por manter no TC todas estas construções anafóricas e estruturas repetitivas, não as tendo 1) nem omitido, nem 2) substituído por sinónimos ou equivalentes. Como exemplos, começemos por apontar a repetição do verbo *to take*, conjugado no *Simple Past* (presente ao longo da secção número dois):

They **took us** before we were ready and the bleeding did not stop for three days. They **took us** with our white silk kimonos twisted up high our heads and we were sure we were about to die. *I thought I was being smothered.* They **took us** greedily, hungrily, as though they had been waiting **to take us** for a thousand and one years. (*TBA*. «First Night»: 19, destacado nosso)

Tomaram-nos antes que estivéssemos preparadas e não parámos de sangrar durante três dias. **Tomaram-nos** com os nossos quimonos brancos de seda enrolados à volta das nossas cabeças e tivemos a certeza de que morreríamos. *Pensei que estava a ser sufocada.* **Tomaram-nos** avidamente, esfomeados, como se tivessem esperado por nós durante mil e um anos. (Apêndice: 10, destacado nosso)

O excerto acima tem menos uma ocorrência do verbo *to take* do que no TP. Ainda assim, nenhuma das suas formas conjugadas no *Simple Past* desaparece no TC. Só o verbo no infinitivo é omitido em português, uma vez que uma tradução literal neste caso soaria ao tão indesejado tradutorês:

Tomaram-nos avidamente, esfomeados, como se tivessem esperado **para nos tomarem** durante mil e um anos.

Se analisarmos esta secção como um todo, ainda no TP, com mais cuidado, apercebemo-nos de que, em cerca de três páginas, esta construção verbal se repete exactamente cinquenta e uma vezes. No TC identificámos um total de cinquenta e uma repetições do verbo *tomaram-nos*, pelo que fica clara a nossa posição face ao tratamento das repetições. Note-se que o total de ocorrências tem em conta apenas o verbo quando conjugado no Simple Past, no caso do TP, ou no Pretérito Perfeito, no caso do TC.

Vejamos agora a iteração do substantivo *home* na terceira secção, «Whites». No TP, em cerca de vinte e quatro linhas, temos este vocábulo precisamente catorze vezes. Rigorosamente o mesmo número de repetições surge no TC. Tal como no TP, também no texto de chegada, tal foi intencional, já que facilmente se poderia (re)escrever a passagem em questão, omitindo ou substituindo algumas das ocorrências, sem se perder a mensagem:

CASA ERA UMA CAMA DE LONA num dos seus dormitórios no rancho Fair em Yolo. Era uma tenda enorme por baixo de uma ameixeira frondosa na casa da família Kettleman. Era uma barraca de madeira no campo número sete na região de Barnhart em Lodi. Nada mais do que fileiras de cebolas até onde a vista alcança. Lar era uma cama de palha no celeiro de John Lyman ao lado dos seus cavalos premiados e vacas. Era um canto da lavandaria do rancho Stockton Cannery. Era um beliche num vagão de carga enferrujado em Lompoc.

De seis ocorrências, restou-nos uma, a primeira. De seguida, recorreremos à elipse do vocábulo *casa* e, *a posteriori*, à utilização de um (quase) sinónimo. Todavia, esta solução está longe de nos parecer satisfatória: por um lado, a omissão do vocábulo *casa* desvirtua o texto, não criando o mesmo efeito que este cria no TP na LC. Por outro, a opção do vocábulo *lar* parece-nos também pouco satisfatória, uma vez que este termo aponta para uma certa harmonia familiar – que não temos aqui descrita, antes pelo contrário – e é, ainda para mais, um termo que não usamos, no contexto do português europeu, na linguagem corrente, do dia-a-dia – aquela que é utilizada nesta narrativa.

Assim, a nossa proposta de tradução é a que de seguida transcrevemos:

CASA ERA UMA CAMA DE LONA num dos seus dormitórios no rancho Fair em Yolo. **Casa** era uma tenda enorme por baixo de uma ameixeira frondosa na casa da família Kettleman. **Casa** era uma barraca de madeira no campo número sete na região de Barnhart em Lodi. Nada mais do que fileiras de cebolas até onde a vista alcança. **Casa** era uma cama de palha no celeiro de John Lyman ao lado dos seus cavalos premiados e vacas. **Casa** era um canto da lavandaria do

rancho Stockton Cannery. **Casa** era um beliche num vagão de carga enferrujado em Lompoc. (Apêndice: 12, destacado nosso)

Já na quarta secção, «Babies», a repetição do verbo «give birth to» também foi por nós mantida no TC, como «dar à luz», não tendo sido, em momento algum, substituída por sinónimos ou tão-pouco omitida. Atente-se nas duas versões abaixo apresentadas – a primeira, uma proposta de tradução possível; a segunda, a versão pela qual nos decidimos:

Demos à luz debaixo de carvalhos, no verão, com temperaturas de 45 graus. Ao lado de fogões a lenha em barracas com uma só divisão, nas noites mais gélidas do ano. Em ilhas ventosas no Delta, seis meses antes da nossa chegada e os bebés que eram pequeninos e translúcidos e morriam passados três dias. Trouxemos ao mundo bebés perfeitos com cabecinhas cobertas de cabelo preto nove meses depois da nossa chegada. Parimos em campos de vinha poeirentos em Elk Grove e Florin.

Demos à luz debaixo de carvalhos, no verão, com temperaturas de 45 graus. Demos à luz ao lado de fogões a lenha em barracas com uma só divisão, nas noites mais gélidas do ano. Demos à luz em ilhas ventosas no Delta, seis meses antes da nossa chegada e os bebés eram pequeninos e translúcidos e morriam passados três dias. Demos à luz nove meses depois da nossa chegada a bebés perfeitos com cabecinhas cobertas de cabelo preto. Demos à luz em campos de vinha poeirentos em Elk Grove e Florin. (Apêndice: 30)

A primeira passagem, para além de não ser fiel ao TP, também não flui na LC, chegando mesmo a perder todo o seu lirismo e musicalidade. Como tal, elegemos a segunda passagem como a adequada para a tradução do início da quarta secção.

De facto, daqui podemos concluir que, as únicas repetições presentes no TP que não surgem no TC são as que se prendem com o pronome nulo (o caso da repetição do pronome «we» e, em relação à secção cinco, o pronome «they»), por razões óbvias e que analisaremos, como já dissemos, no ponto 3.1.4.

3.1.2 A Voz Passiva

Sabemos que a língua inglesa (a língua de partida – também designada como LP) é uma língua que recorre com muito mais frequência à Voz Passiva do que a língua de chegada (LC), o

português europeu. Este facto terá, naturalmente, consequências ao nível da tradução de *TBA*, na medida em que tivemos de o ter em conta, de modo a evitarmos interferências da LP na LC, incorrendo assim num TC não adaptado à realidade linguística da LC.

De facto, são variadíssimos os casos em que se utiliza a passiva em inglês. Usa-se, como em português europeu, com a intenção de enfatizar a acção e não o sujeito que a realizou, bem como nos casos em que o sujeito do verbo na sua forma activa seria indefinido (*alguém*, por exemplo). Para além disso, a passiva em inglês é ainda usada, frequentemente, com o intuito de evitar frases incorrectas do ponto de vista gramatical, em especial nos casos em que na mesma frase coexistiriam dois sujeitos diferentes.

Vejamos o exemplo abaixo retirado de *TBA*:

They took us by surprise, for some of us **had not been told** by our mothers exactly what it was that this night would entail. (*TBA*. «First Night»: 20, destacado nosso)

Nesta primeira ocorrência da Voz Passiva na obra, o verbo que está na passiva (*tell*) tem um sujeito facilmente perceptível (*mothers*). Não se trata, pois, de nenhum sujeito indefinido. A razão para a Voz Passiva no TP prende-se, a nosso ver, com o facto de a frase resultar pouco clara na voz activa, pois nesse caso teria dois verbos activos com dois sujeitos distintos:

They took us by surprise, for our mothers had not told some of us exactly what it was that this night would entail.

Todavia, na LC a opção final foi passar a construção passiva para a voz activa, tornando a frase muito mais natural para o leitor de chegada:

Tomaram-nos de surpresa, pois **as mães** de algumas de nós ainda não lhes **tinham dito** exactamente o que é que essa noite implicaria. (Apêndice: 10, destacado nosso)

A frase na Voz Passiva, ainda que fizesse sentido, não soa, no nosso entender como natural na LC:

Tomaram-nos de surpresa, pois algumas de nós ainda não **tinham sido informadas pelas mães** do que exactamente implicaria essa noite. (destacado nosso)

Mas as ocorrências da Voz Passiva não se ficam por aqui. Na verdade, esta aparece com relativa frequência ao longo de toda a obra. No entanto, os exemplos transcritos são meramente exemplificativos, havendo muito mais casos em que são utilizados verbos na sua forma passiva ao longo da narrativa.

Encontramos um outro exemplo logo na segunda secção:

They took us with more skill than **we had ever been taken before** and we knew we would always want them. (*TBA*. «First Night»: 22, destacado nosso)

Neste caso em particular, tomámos a decisão de manter o verbo na Voz Passiva, já que o sujeito do mesmo é indefinido: as mulheres tinham sido já tomadas antes por outros homens, mas não sabemos exactamente por quem. A transformação da passiva em activa na LC não faria, assim, qualquer sentido, apresentando-se mesmo como agramatical:

Tomaram-nos com mais perícia do que alguém nos tinha tomado antes e sabíamos que havíamos de querê-los para sempre.

Assim, decidimo-nos pela tradução que se segue:

Tomaram-nos com tal perícia, como nunca antes tínhamos sido tomadas, e sabíamos que havíamos de querê-los para sempre.. (Apêndice: 11, destacado nosso)

Na terceira secção da narrativa temos quatro exemplos de Voz Passiva. Analisemos dois deles:

THE FIRST WORD of their language **we were taught** was water. (*TBA*. «Whites»: 23, destacado nosso)

Sometimes we **were approached** by a well-dressed fellow countryman who appeared out of nowhere and offered to take us back with him to the big city. (*TBA*. «Whites»: 33, destacado nosso)

No primeiro exemplo, transformámos a oração na passiva por uma oração relativa com o verbo na sua forma activa:

A PRIMEIRA PALAVRA da sua língua **que nos ensinavam** era *water*.
(Apêndice: 12, destacado nosso)

Mantivemos, ao mesmo tempo, o carácter indefinido em relação a quem ensinou àquelas mulheres a palavra em questão, já que não é quem ensina que é relevante, neste caso, mas sim o facto de ter sido ensinado.

Quanto ao segundo exemplo, decidimos manter a Voz Passiva no TC, essencialmente por uma questão de estilo:

Às vezes **éramos abordadas** por um conterrâneo bem vestido que aparecia do nada e se oferecia para nos levar com ele para a cidade grande. (Apêndice: 17, destacado nosso)

Claro que a versão na Voz Activa faria igualmente sentido, nesta passagem:

Às vezes um conterrâneo bem vestido que aparecia do nada **abordava-nos** e oferecia-se para nos levar com ele para a cidade grande.

Contudo, deslocar-se-ia a atenção de quem realmente importa (a voz do «nós») para conterrâneos bem vestidos que não têm qualquer interesse para a narrativa a partir deste momento, visto não voltarem a aparecer.

Por último, atentemos nos exemplos seguintes:

There was a man from Yuba City who left with his half-Irish daughter, Eleanor, who **had been delivered to him** that morning by a woman he had deserted long ago. (*TBA*. «Last Day»: 112, destacado nosso)

Havia um homem de Yuba City que partiu com a sua filha meio irlandesa, a Eleanor, que **lhe tinha sido entregue** nessa mesma manhã por uma mulher que ele tinha abandonado há muito tempo atrás. (Apêndice: 59, destacado nosso)

Locks **are jimmied** off of front and back doors. Cars **are stripped**. **Attics raided**. Stovepipes **pried** loose. (*TBA*. «A Disappearance»: 121, destacado nosso)

Os cadeados **são forçados** com um pé de cabra das portas da frente e das traseiras. Os carros **são desmantelados**. Os sótãos **invadidos**. As chaminés dos fogões **esvaziadas**. (Apêndice: 65, destacado nosso)

Também nestes últimos casos acabámos por utilizar os verbos nas suas formas passivas. Por exemplo, o foco da primeira das frases é a filha daquele homem e não «a mulher que ele tinha abandonado há muito tempo atrás». A frase faz, então, todo o sentido na sua forma passiva, não soando a interferência da LP e não havendo, como tal, qualquer necessidade de alterar a voz do verbo.

De todos os exemplos dados, concluímos que o uso da Voz Passiva na LC deve ser feito de forma muito mais moderada do que na LP, o que não invalida, todavia, a sua utilização em casos específicos.

3.1.3 Os Tempos Verbais

Neste ponto analisaremos a escolha dos tempos verbais na LC. Fá-lo-emos, em 3.1.3.1, de acordo com o ponto de fala, pois os verbos descrevem situações que se situam no passado, no presente ou no futuro em relação ao dito momento de enunciação. No entanto, em verbos estruturalmente mais complexos, essa relação entre um e outro ponto terá de ser mediatizada por um ponto de referência, que teremos igualmente de ter em conta (cf. Duarte. 2000: 316):

Como se disse, a localização temporal é relativa e nessa medida há três momentos essenciais: o **ponto da fala** (F) que coincide com o momento da fala (ou da enunciação), o **ponto do evento** (E), que diz respeito ao tempo do acontecimento descrito pela frase, e o **ponto de referência** (R) que serve como ponto intermédio a partir do qual se pode situar o evento (ou estado) descrito. (Oliveira, *in* Mateus *et.al.*, 2003: 131)

Em 3.1.3.2 daremos conta da escolha dos tempos verbais, mas desta vez fá-lo-emos de acordo com as variações diacrónicas da língua portuguesa:

Outro factor de variação linguística é o tempo. Como resultado de diversos factores, a língua de uma comunidade linguística vai mudando ao longo do tempo. Entre tais factores contam-se as reanálises (não conscientes) que cada geração de falantes faz, durante o processo de aquisição da linguagem, da língua em que está imerso; a mudança resultante destas reanálises afecta aspectos

estruturais da língua (tanto fonológicos quanto morfológicos e sintáticos).
(Duarte, 2000: 25)

Segundo a autora, Inês Duarte, as formas do Futuro do Indicativo e do Condicional são exemplos das variações linguísticas que ocorrem graças ao factor tempo. No português antigo, estas construía-se analiticamente pelo infinitivo do verbo principal e por formas abreviadas do presente e do imperfeito do verbo auxiliar. Ora, sabemos que esta construção já não é usada nos nossos dias. O que defenderemos no contexto do presente trabalho será o facto de, em português europeu contemporâneo, as formas do Futuro (enquanto Tempo) e do Condicional (enquanto Modo) estarem a cair em desuso, sendo comumente substituídas pelos falantes, em contexto informal e coloquial, pelo uso do presente do indicativo (com valor futuro) e do pretérito imperfeito (com valor condicional). Serão essas as formas usadas para traduzir um e outro tempos verbais no TC.

3.1.3.1 O Caso dos Tempos Verbais do Passado

Há um grande número de ocorrências de verbos no passado ao longo de toda a narrativa, o que faz todo o sentido, se pensarmos que as duas instâncias enunciativas de *TBA* (a das primeiras sete secções e a da última) relatam os factos de uma história que aconteceu no passado. Coexistem, então, o *Simple Past*, o *Present Perfect*, o *Past Perfect* e o *Past Continuous* nesta narrativa. Começemos a nossa análise pelo caso do *Simple Past*:

ON THE BOAT we **slept** down below, in steerage, where it **was** filthy and dim.
Our beds **were** narrow metal racks stacked one on top of the other and our
mattresses **were** hard and thin and **darkened** with the stains of other journeys,
other lives. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 4, destacado nosso)

Todos os verbos deste exemplo se encontram no *Simple Past*. Sabemos que este tempo é usado para situar acções num tempo passado definido, ainda que este não tenha sido referido directamente:

The simple past tense is used for an action whose time is not given but which a)
occupied a period of time now terminated, or b) occurred at a moment in a
period of time now terminated. (Thomson, 1999: 162)

Ora, daqui concluímos que o *Simple Past* neste caso dá conta de uma situação que aconteceu no passado, tendo um limite no passado, mas, e acima de tudo, durante algum tempo na altura. Assim, decidimos traduzir o *Simple Past* desta passagem pelo Pretérito Imperfeito, o tempo em português que dá uma informação de passado em relação ao ponto da fala, apontando para uma certa frequência de ocorrências no passado:

NO BARCO, **dormíamos** lá em baixo, na terceira classe, onde tudo **era** imundo e sombrio. As nossas camas **eram** prateleiras estreitas de metal, umas em cima das outras, e os nossos colchões **eram** duros e finos e **estavam** manchados pelas nódoas de outros viajantes, de outras vidas. (Apêndice: 1, destacado nosso)

De facto, a situação narrada (as noites passadas no barco) não se sobrepõe ao momento da enunciação, mas durou algum tempo no passado – temos conhecimento de que a viagem de barco durou vários dias e várias noites, ainda que não saibamos ao certo quantos.

Na passagem que se segue a duração no tempo passado do evento narrado torna-se mais clara, já que o tempo verbal coexiste com uma oração temporal e com uma expressão adverbial de quantificação temporal:

ON THE BOAT we crowded into each other's bunks **every night** and stayed up **for hours** discussing the unknown continent ahead of us. (TBA. «Come, Japanese!»: 6-7, destacado nosso)

NO BARCO, amontoávamo-nos nos beliches umas das outras **todas as noites** e ficávamos acordadas **horas a fio** a conversar sobre o continente desconhecido diante de nós. (Apêndice: 3, destacado nosso)

Todavia, nem sempre na presença do *Simple Past* tomámos a decisão de o traduzir pelo Pretérito Imperfeito. Houve alturas na narrativa em que o *Simple Past* do TP deu lugar ao Pretérito Perfeito no TC, nomeadamente na segunda secção, intitulada «First Night»:

THAT NIGHT our new husbands **took** us quickly. They **took** us calmly. They **took** us gently, but firmly, and without saying a word. They **assumed** we were the virgins the matchmakers had promised them we were and they **took** us with exquisite care. (TBA. «First Night»: 19, destacado nosso)

Neste caso em concreto, o *Simple Past* dá conta de uma acção terminada num determinado momento do passado («that night»). Assim, no TC teremos de optar por uma forma verbal que apresente a culminação de um processo, isto é, o Pretérito Perfeito:

Naquela noite os nossos novos maridos **tomaram-nos** depressa. **Tomaram-nos** calmamente. **Tomaram-nos** gentilmente, mas com firmeza e sem dizer uma palavra. **Partiram** do princípio de que éramos virgens como os alcoviteiros lhes prometeram que seríamos e **tomaram-nos** com cuidados dobrados. (Apêndice: 10, destacado nosso)

Não é nossa pretensão apresentar uma listagem exaustiva de todas as ocorrências em que o *Simple Past* dá lugar ao Pretérito Imperfeito e de todas aquelas em que, por outro lado, é traduzido pelo Pretérito Perfeito. Assim sendo, ficamos apenas pelos exemplos acima, a título ilustrativo.

Em relação aos verbos no *Present Perfect*, estes concentram-se essencialmente na oitava secção da narrativa, logo são usados pelo «nós» constituído pelos americanos *mainstream*:

The Japanese **have disappeared** from our town. Their houses are boarded up and empty now. Their mailboxes **have begun** to overflow. (*TBA*. «A Disappearance»: 115, destacado nosso)

O *Present Perfect* é usado para dar conta de acções que aconteceram num passado recente e que têm implicações no presente, tal como acontece no excerto acima: o desaparecimento dos japoneses (ainda recente) tem implicações no presente (nas casas, caixas de correio). Vejamos a tradução a que chegámos em português europeu:

Os japoneses **desapareceram** da nossa cidade. As suas casas estão agora entapadas e vazias. As suas caixas de correio **começaram** a transbordar. (Apêndice: 62, destacado nosso)

O tempo que escolhemos para assumir o lugar do *Present Perfect* na LC foi o Pretérito Perfeito, muito pelo seu carácter perfectivo. De facto, é a ideia de acção concluída que determinou a nossa escolha. O Pretérito Perfeito é o tempo em português europeu que dá conta do culminar de um processo, por excelência e, consequentemente, o que melhor se adequa a este contexto. Transcrevemos apenas mais um exemplo, a título de curiosidade:

The Yamato Hotel **has become** the Paradise. (*TBA*. «A Disappearance»: 115, destacado nosso)

Na LC o resultado foi o que se segue:

O Hotel Yamato tornou-se no Paraíso. (Apêndice: 62, destacado nosso)

Mencionámos ainda a existência de alguns verbos no *Past Perfect* no TP. Este é um tempo verbal usado muitas vezes no contexto narrativo quando a instância enunciativa faz uma referência a uma acção anterior àquela do passado que está a ser narrada, tal como no exemplo a seguir apresentado:

Most of us did, but one of us – Yoshiko, who **had been raised** by wet nurses behind high-walled courtyards in Kobe and **had never seen** a weed in her life – did not. (*TBA*. «Whites»: 23-24, destacado nosso)

Na LC temos um tempo verbal que apresenta as mesmas características que o *Past Perfect*, nomeadamente o Pretérito Mais-que-Perfeito. Este dá a informação temporal de uma situação anterior a uma outra do passado, marcada tipicamente pela presença de um Pretérito Perfeito. Como vemos na tradução final que sugerimos, o Pretérito Perfeito acompanha o Pretérito Mais-que-Perfeito:

A maioria de nós fê-lo, mas uma de nós – a Yoshiko, que **tinha sido criada** por amas-de-leite em pátios cercados por altos muros em Kobe e que nunca **tinha visto** uma erva-daninha em toda a vida – não o fez. (Apêndice: 12, destacado nosso)

Por último, não podemos deixar de fazer referência à existência do *Past Continuous*. Vejamos o exemplo que se segue:

Some of them **were standing** on sidewalks in front of wooden A-framed houses with white picket fences and neatly mowed lawns, and some **were leaning** in driveways against Model T Fords. (*TBA*. «Come, Japanese!»: 4, destacado nosso)

Esta forma verbal aparece apenas em casos pontuais durante a obra. O *Past Continuous* é frequentemente usado nas narrativas em descrições, tal como acontece acima. Na LC optámos pela tradução que se segue:

Alguns deles **estavam** de pé no passeio em frente a *chalés* de madeira com vedações de estacas brancas e a relva cuidadosamente aparada e alguns deles **inclinavam-se** contra um Modelo T da Ford na rua. (Apêndice: 1, destacado nosso)

Neste caso, e tendo a consciência de que em português europeu o Progressivo se obtém através da construção *estar a + infinitivo*, optámos na primeira ocorrência por usar uma frase no Progressivo construída com o Pretérito Imperfeito, já que com o Pretérito Perfeito resultaria uma frase pouco gramatical. No segundo caso, e por uma questão de fluência na LC, decidimo-nos pelo uso do verbo *inclin*ar no Pretérito Imperfeito (sem qualquer marca do Progressivo) – «estavam a inclinar-se» não parece, de todo, uma solução satisfatória.

As conclusões a que chegamos após a análise da escolha dos tempos verbais resumem-se ao facto de não haver correspondência directa entre uma determinada construção em inglês e em português (no caso dos tempos verbais que exprimem passado). Note-se, por exemplo, que o *Simple Past* nem sempre é traduzido pelo Pretérito Perfeito, havendo alturas em que este, em português europeu, e de modo a manter o sentido e a fluência do TP, teve de ser obrigatoriamente traduzido pelo Pretérito Imperfeito.

Em suma, o mais importante será o conhecimento das particularidades de cada um destes tempos verbais (para uma e outra língua), a observação minuciosa de qual o contexto em que um determinado verbo se insere (e, conseqüentemente, qual o sentido que o mesmo atribui à frase onde é o predicado), para o que temos naturalmente de identificar o ponto de fala, o ponto de referência e o ponto do evento. Só reunidas estas condições estaremos em condições de traduzir da forma mais correcta uma determinada forma verbal.

3.1.3.2 O Caso do Futuro e do Condicional

Em 3.1, afirmámos que analisaríamos a tradução das ocorrências na narrativa do *Simple Future* e do *Conditional*, tendo em linha de conta as variações diacrónicas do português europeu. Demos ainda o exemplo de duas construções verbais que caíram em desuso, a certa altura, sendo substituídas por outras. O que vamos argumentar de seguida é que, tanto o Futuro (com valor de Tempo), como o Condicional (com valor de Modo, isto é, quando não marca necessariamente uma localização temporal) têm vindo a ser substituídos pelo Presente (quando

acompanhado de adverbais de tempo que projectam para um tempo futuro) e pelo Pretérito Imperfeito do Indicativo (cf. Oliveira, in Mateus et.al., 2003: 257):

Em português europeu a posterioridade é fundamentalmente dada pelo Presente do Indicativo com o contributo de adverbais de tempo de projecção futura ou então pela construção *ir* + infinitivo. (Oliveira, in Mateus et.al., 2003: 158)

Na verdade, conforme afirma Fátima Oliveira, na grande maioria das vezes o Futuro não é utilizado em português europeu contemporâneo como um tempo, mas sim como um modo.

Gostaríamos de dar alguns exemplos deste facto:

You **will soon be able** to read them. Make sure, however, you don't stare. With time you **will grow** accustomed to their largeness. (TBA. «Whites»: 25, destacado nosso)

Uma tradução que usasse o Futuro soaria pouco fluente e até pouco natural:

Saberás rapidamente como interpretá-los. No entanto, certifica-te de que não os olhas fixamente. Com o tempo **habituá-te-ás** ao seu tamanho.

Assim, optámos pela versão que se segue (utilizando o verbo *ir* + *infinitivo*), mais natural e próxima de uma linguagem oral e familiar, que é o que se pretende:

Vais saber rapidamente como interpretá-los. No entanto, certifica-te de que não os olhas fixamente. Com o tempo **vais habituar-te** ao seu tamanho. (Apêndice: 13, destacado nosso)

“Five dollars more **I'll** do it.” (TBA. «Whites»: 33, destacado nosso)

Neste caso, usámos o Presente do Indicativo com valor futuro:

«Por mais 5 dólares, **faço-o.**» (Apêndice: 17, destacado nosso)

Quanto ao *Present Conditional*, vejamos o seguinte exemplo:

We settled on the edges of their towns, when they **would** let us. And when they **would** not – *Do not let sundown find you in this county*, their signs sometimes said – we traveled on. (TBA, «Whites»: 23, destacado nosso)

Neste exemplo, em que temos duas ocorrências de *would*, podemos afirmar que estas surgem aqui com valor de modo, não marcando necessariamente uma localização temporal. Partindo deste pressuposto, e da imposição de criar uma tradução com uma linguagem o mais próxima possível de uma linguagem corrente, preferimos a seguinte tradução:

Instalávamo-nos nos arredores das suas cidades, quando nos **deixavam**. E quando não nos **deixavam**, - Não deixem que o pôr-do-sol vos apanhe neste condado, líamos nas suas placas - continuávamos viagem. (Apêndice: 12, destacado nosso)

Neste caso optámos por traduzir o verbo *would* pelo Pretérito Imperfeito do Indicativo. No entanto, este nem sempre foi o caso. Veja-se o seguinte exemplo:

That when we first heard our names being called out across the water one of us **would cover** her eyes and **turn away** – *I want to go home* – but the rest of us **would lower** our heads and **smooth down** the skirts of our kimonos and **walk down** the gangplank and **step out** into the still warm day. *This is America*, we **would say** to ourselves, *there is no need to worry*. And we **would be** wrong. (TBA. «Come, Japanese!»: 18, destacado nosso)

Neste exemplo temos várias ocorrências de *would*, acabámos por traduzir as mesmas pelo Condicional. Vejamos:

Que quando ouvíssemos chamarem os nossos nomes pela primeira vez do outro lado do mar, uma de nós **taparia** os olhos e **virar-se-ia** para trás, – *Quero voltar para casa* – mas que as restantes de nós **baixariam** as cabeças e **alisariam** as saias dos quimonos e **atravessariam** a prancha de desembarque e **sairiam** para o dia tranquilo e ameno. *Isto é a América*, **diríamos** a nós próprias, *não há motivos para preocupações*. E **estariamos** erradas. (nosso destacado, Apêndice: 9)

O uso do Condicional serve perfeitamente a intenção comunicativa e, mais do que isso, a intenção de produzir um texto actual e natural.

3.1.4 A Realização do «nós» na LP e na LC

Como analisámos em 3.1.1, a narrativa de *TBA* vive muito das repetições, sendo que uma das mais frequentes ao longo da mesma é a repetição do pronome pessoal «we», o que tem, naturalmente, efeitos na estética, ritmo e cadências de toda a obra. No entanto, como veremos de seguida, esta foi a única repetição que fomos forçados a evitar no TC, por imposição das particularidades da LC que a afastam nitidamente da língua de partida. Falamos da existência (e obrigatoriedade de utilização, em certos momentos) do sujeito nulo, uma construção que não é possível em inglês. Assim sendo, e como veremos de seguida, o «nós» terá necessariamente realizações diferentes na LP e na LC, ocorrendo muito mais vezes no TP. Até que ponto é que este facto terá consequências no ritmo do TC? Será possível eliminar o pronome pessoal «nós» e, ainda assim, ser fiel ao TP? Será a estas questões que tentaremos dar resposta de seguida.

3.1.4.1 O Sujeito Nulo na Língua de Chegada

Sabemos que a tradução leva, naturalmente, a um estudo comparativo entre os pares de línguas envolvidos, estudo esse que procederá, não só ao levantamento dos graus de afastamento entre uma e outra língua, mas também dos graus de aproximação entre ambas. Se um dos critérios que tem vindo a ser usado para classificar as línguas tem sido o tão conhecido critério genealógico, outro, menos tratado, é precisamente a questão do sujeito nulo, que se insere no critério de classificação tipológica de línguas. E este é um ponto de afastamento entre os dois pares de línguas envolvidos na tradução de *TBA*: o inglês é uma língua que não abre espaço à existência de sujeito nulo, como afirmámos já em 1.2.3, enquanto o português o permite. (cf. Eliseu, 2008: 82).

De facto, em português europeu, é perfeitamente normal a ocorrência de frases sem sujeito explícito, sendo esta a construção preferencial, visto que a colocação do sujeito em frases finitas, quer simples, quer subordinadas, resulta em frases pouco naturais, ainda que gramaticais, em especial quando o sujeito em questão é um sujeito de primeira ou de segunda pessoa, o que acontece em *TBA*. (cf. Eliseu, 2008: 131)

Uma das realizações naturais de uma língua de sujeito nulo, como é o português, é o pronome nulo. Ora, este facto terá implicações, como veremos de seguida, na realização do «nós» na LC, já que há mesmo casos em que o sujeito nulo é obrigatório em português, daí que a questão da voz narrativa em *TBA* seja central na nossa análise. Pensamos nas estruturas coordenadas em que:

[...] o constituinte com a função sintáctica de sujeito é idêntico nos vários membros da coordenação [...] O sujeito nulo é igualmente obrigatório em contextos de subordinação, nos casos em que o sujeito da frase subordinada e o da frase principal são co-referentes (isto é, nos casos em que ambos referem a mesma entidade). (Eliseu, 2008: 132)

Sem dúvida o que permite a existência do sujeito nulo em português é, tal como apontado por Ana Maria Brito, Inês Duarte e Gabriela Matos, na *Gramática da Língua Portuguesa*, a existência de uma flexão verbal rica, isto é, os morfemas de flexão verbal são tão ricos e variados que, quase em todos os casos, permitem a recuperação do sujeito quando este não está explícito (cf. Brito, in Mateus et. Al., 2006: 442). Claro que o inglês, por sua vez, apresenta verbos sem marcas de pessoa. Repare-se então no exemplo abaixo:

We threw ourselves into our work and became obsessed with the thought of pulling one more weed. **We** put away our mirrors. **We** stopped combing our hair. **We** forgot about makeup. *Whenever I powder my nose it just looks like frost on a mountain.* **We** forgot about Buddha. **We** forgot about God. **We** developed a coldness inside us that still has not thawed. *I fear my soul has died.* **We** stopped writing home to our mothers. **We** lost weight and grew thin. (TBA. «Whites»: 36-37, destacado nosso)

Apesar de concluirmos a citação neste ponto, nas cerca de mais quinze linhas em que continua este parágrafo, temos a presença do pronome pessoal «we» mais onze vezes, o que é, sem dúvida, um número bastante elevado.

Quanto à tradução desta passagem, ainda que conscientes da fulcralidade das repetições no estilo desta narrativa em concreto, não podemos deixar de omitir o pronome pessoal, já que uma tradução que o mantivesse resultaria como estranha, nada natural e nada fluente na LC:

Nós embrenhávamo-nos no trabalho e nós ficávamos obcecadas pela ideia de arrancarmos mais uma erva daninha. Nós pusemos os espelhos de parte. Nós deixámos de pentear os cabelos. Nós esquecemos a maquilhagem. *Sempre que ponho pó no nariz, parece-se com gelo numa montanha.* Nós esquecemo-nos de Buda. Nós esquecemo-nos de Deus. Nós desenvolvemos uma frieza no nosso interior que ainda não derreteu. *Receio que a minha alma tenha morrido.* Nós deixámos de escrever para casa, às nossas mães. Nós perdemos peso e nós tornámo-nos magras.

Assim sendo, a tradução escolhida foi a que omitiu todos os pronomes pessoais, já que o sujeito da enunciação é facilmente recuperável através do verbo:

Embrenhávamo-nos no trabalho e ficávamos obcecadas pela ideia de arrancarmos mais uma erva daninha. Pusemos os espelhos de parte. Deixámos de pentear os cabelos. Esquecemos a maquilhagem. *Sempre que ponho pó no nariz, parece-se com gelo numa montanha.* Esquecemo-nos de Buda. Esquecemo-nos de Deus. Desenvolvemos uma frieza no nosso interior que ainda não derreteu. *Receio que a minha alma tenha morrido.* Deixámos de escrever para casa, às nossas mães. Perdemos peso e tornámo-nos magras. (Apêndice: 19-20)

De qualquer modo, acreditamos que o TC não perdeu o seu ritmo nem a sua cadência, muito menos o seu carácter repetitivo. Como vimos em 1.2.2, aquando da análise da voz narrativa, a instância enunciativa, ainda que colectiva, abre espaço às vivências individuais de cada uma das mulheres que a constituem. Fá-lo, sobretudo, através do recurso às expressões partitivas.

Será sobre estas últimas que nos debruçaremos no ponto que se segue.

3.1.4.2 Formas de Restrição do Núcleo Nominal

Apesar de termos, no TP, uma instância enunciativa colectiva, esta permite-nos vislumbrar uma série de personagens que constituem essa voz colectiva. Fá-lo, por um lado, recorrendo aos nomes próprios e, por outro, usando um mecanismo de restrição do núcleo nominal, isto é, socorre-se de um pronome (que implica um certo número, maior ou menor, conforme o pronome utilizado), seguido da preposição *of* e do nome que se pretende restringir:

Pronoun + of + us

Exemplifiquemos com um excerto da sétima secção:

Some of us left weeping. And **some of us** left singing. **One of us** left with her left hand held over her mouth and hysterically laughing. **A few of us** left drunk. **Others of us** left quietly, with our heads bowed, embarrassed and ashamed. [...] **Most of us** left speaking only English, so as not to anger the crowds that had gathered to watch us go. **Many of us** had lost everything and left saying

nothing at all. **All of us** left wearing white numbered identification tags tied to our collars and lapels. (TBA. «Last Day»: 105, destacado nosso)

Apenas através desta pequena passagem apercebemo-nos da existência de várias expressões partitivas distintas, a saber: «some of us», «a few of us», «others of us», «most of us», «many of us» e «all of us». Analisando-as com mais cuidado entrevemos ainda diferentes níveis de restrição das mesmas. Nos extremos, se «all of us» engloba todos os elementos constitutivos do grupo, «one of us» limita o grupo a um dos seus elementos.

Ora, em português europeu, temos também expressões partitivas que funcionam de forma homóloga a estas últimas referidas. Estas são formadas por uma expressão quantitativa seguida da preposição *de*, do *artigo definido* ou *demonstrativo* e do *nome* em questão, neste caso, do pronome que se pretende restringir: o *nós*. Assim, as expressões partitivas de TBA, na LC, serão sempre constituídas por:

Expressão quantitativa + de / art. Def. / art. Dem. + nós
--

Vejamos então como resulta a passagem acima no TC:

Algumas de nós partiram a chorar. E **algumas de nós** partiram a cantar. **Uma de nós** partiu com a mão a cobrir a boca e a rir histericamente. **Poucas de nós** partiram bêbedas. **Outras de nós** partiram calmamente, com as cabeças curvadas, nervosas e envergonhadas. [...]. **A maioria de nós** partiu a falar somente inglês, de modo a não irritar as multidões que se juntaram para nos ver ir embora. **Muitas de nós** perderam tudo e partiram sem dizer o que quer que fosse. **Todas nós** partimos com etiquetas brancas com números de identificação agarrados aos colarinhos e lapelas. (Apêndice: 56, destacado nosso)

Como podemos observar, temos no TC a repetição constante do pronome pessoal «nós», o que acaba por compensar a perda ao nível da repetição deste pronome pessoal nas outras ocorrências motivada pela existência do sujeito/ pronome nulo na LC. No entanto, voltamos a ter uma perda a este nível, já que a primeira pessoa do plural dá aqui lugar à terceira pessoa do plural (excepto nos casos em que temos a inclusão total de todos os elementos no grupo do «nós», ou seja, em que é usado o pronome «all»). Assim sendo, os verbos perdem aqui as suas marcas de primeira pessoa do plural, assumindo a forma da terceira do plural. Contudo, esta parece-nos uma solução satisfatória, na medida em que esta perda é compensada pelo ganho no âmbito da presença do pronome pessoal «we».

A Fig. 5 exemplifica as expressões partitivas que foram utilizadas no TC:

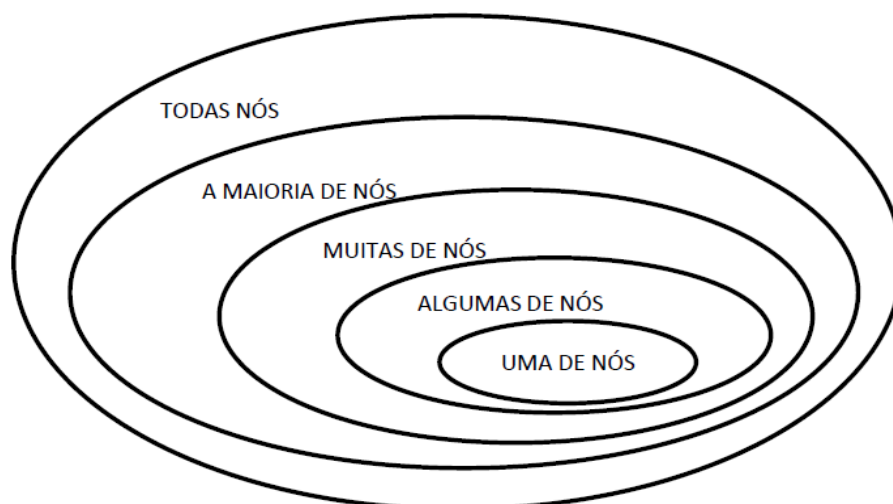


Fig. 5 – Expressões partitivas e diferentes graus de restrição da entidade nominal no TC.

Não podemos terminar sem mencionar que o grupo do «they», que surge por oposição ao «we» apresenta também o mesmo tipo de restrição, pelo que tudo o que foi dito acerca do «nós» funciona para o «eles». Vejam-se os seguintes exemplos:

One of them was never changed out of her nightgown until noon. **Several of them** suffered from headaches. **Many of them** were sad. **Most** drank. **One of them** took us downtown to the City of Paris department store every Friday afternoon and told us to pick out a new item of clothing. (*TBA*, «Whites»: 42, destacado nosso)

SOME OF THEM developed unusually good vocabularies and became the best students in their class. **They** won prizes for best essay on California wildflowers. [...] **One** got pregnant at fourteen and was sent away to live with her grandparents on a silkworm farm in remote western Japan. [...] **Several** quit school. **A few** ran wild. [...] **Others** kept their heads down and tried not to be seen. (*TBA*, «The Children»: 76, destacado nosso)

Em ambos os exemplos se recorre à restrição da entidade nominal «they», à semelhança do que acontece com o grupo do «nós». No primeiro caso apresentado temos a restrição do grupo nominal constituído pelas mulheres americanas caucasianas. No segundo exemplo, o grupo restringido é o grupo constituído pelos filhos do «nós».

A tradução que propomos para ambos os exemplos é a que a seguir transcrevemos:

Uma delas nunca tirava a sua camisa de noite antes do meio-dia. **Algumas delas** sofriam de dores de cabeça. **Muitas delas** eram infelizes. **A maioria delas** bebia. **Uma delas** levava-nos todas as sextas-feiras à tarde aos armazéns City of Paris na baixa e dizia-nos para escolhermos uma peça nova de roupa. (Apêndice: 22, destacado nosso)

ALGUMAS DELAS adquiriam um vocabulário excepcionalmente bom e tornaram-se nos melhores alunos da turma. Ganharam prémios pelo melhor ensaio sobre as flores silvestres da Califórnia. [...] **Uma** engravidou aos catorze anos e foi enviada para o Japão ocidental, para viver com os avós numa quinta remota de sericicultura. [...] **Várias** desistiram da escola. **Algumas** iam por maus caminhos. [...] **Outras** mantinham as cabeças baixas e tentavam passar despercebidas. (Apêndice: 41, destacado nosso)

3.2 Tradução ao Nível da Semântica

Comecemos, à semelhança do que foi feito no ponto 3.1, por definir, de uma forma bastante sucinta, o que é a semântica e de que se ocupa.

A semântica é o ramo da linguística que estuda o significado das unidades e das expressões complexas (cf. Eliseu, 2008: 17). Assim, podemos dizer que esta se preocupa com o léxico e com o seu sentido:

No texto literário, o sentido é produzido quase sempre a partir da interacção de vários estratos textuais, gerando-se nesse trabalho interactivo os habituais fenómenos de conotação, alusão, polissemia, ambiguidade, que a tradução não deve «resolver» (no sentido de tornar o texto unidimensional ou óbvio), mas manter a funcionar de forma homóloga à do original. (Barrento, 2002: 36)

De acordo com as estratégias de tradução elencadas por Chesterman, analisadas em 2.1.4, apresentaremos no seguimento todas as questões semânticas que nos pareceram pertinentes para a tradução final que apresentamos de *TBA*, nomeadamente a tradução do título da narrativa e de das expressões idiomáticas (das quais apontamos alguns exemplos a título ilustrativo) e coloquiais presentes no texto. Tentámos, mais uma vez, e à semelhança do que aconteceu ao nível da sintaxe, adaptar a tradução às características semânticas da LC. Claro que mudanças ocorreram, pois aqui trata-se de manter o sentido, nem que para isso se tenha de evitar a tradução literal, que, em especial no caso das expressões idiomáticas e coloquiais, a ser usada

deturparia o verdadeiro sentido/ significado a ser transmitido. Mais uma vez reforçamos a ideia de que o objectivo final é a apresentação de um texto escorreito e fluente, que funcione para a LC como o seu homólogo para a LP.

3.2.1 A Tradução do Título

Vimos em 1.1.1, aquando da análise das recensões literárias a *TBA*, que o título da obra nem sempre foi traduzido da mesma forma. Das traduções que tivemos em conta, isto é, a francesa, a italiana, a alemã e a espanhola, deparámo-nos com quatro versões diferentes: *Certaines a'avaient jamais vu la mer*, *Veniamo tutte Per Mare*, *Wovon wir träumten* e *Buda en el Ático*. De todas estas, somente a tradução espanhola é uma tradução literal do título do TP.

Quanto a nós, optámos, à semelhança da tradutora espanhola Carme Font Paz, pela tradução literal do título: *O Buda no Sótão*.

Tal escolha foi meramente pessoal e prendeu-se unicamente com uma razão. Enquanto leitores de *TBA*, sentimos uma agradável surpresa quando, já avançados na narrativa, na sétima secção, encontramos a explicação para o título da obra:

Haruko left a tiny laughing brass **Buddha** up high, **in** a corner of **the attic**, where he is still laughing to this day. (*TBA*. «Last Day»: 109, destacado nosso)

Este é, na nossa visão, um momento de descoberta que não deverá ser negado ao leitor de chegada. Tal como no TP o título só se resolve quase no final da narrativa, também o TC deverá ter um título que mantenha a funcionar esse mistério de forma semelhante à do TP. Na nossa opinião, nenhum dos outros títulos apresentados cumpre esse objectivo (à excepção do espanhol, como é óbvio), pois tanto o francês, como o italiano, por um lado, são facilmente perceptíveis ao final das primeiras páginas de leitura. Por outro lado, o título alemão, embora mantenha o *suspense* por mais umas páginas, não o fará por muitas mais, pois o sonho tem um papel fulcral ainda na primeira secção da narrativa, mesmo que acompanhe o «nós» até ao final da narrativa.

Para além do mais, o título tem um valor metafórico, já que os sótãos são, habitualmente, lugares de memórias esquecidas e negligenciadas, como é o caso deste buda numa casa agora presumivelmente habitada por americanos brancos. Assim, este buda no sótão simboliza, em última instância, uma memória esquecida da história americana que é agora resgatada nesta obra.

Por tudo o que foi dito, decidimos traduzir o título, como já dissemos, por *O Buda no Sótão*, o que, para além de tudo, tem a particularidade de funcionar fluentemente na língua portuguesa.

3.2.2 A Tradução de Expressões Idiomáticas/ Coloquiais

Afirmámos em 1.2.5 que o registo de língua que atravessa toda a narrativa é 1) um registo coloquial, 2) que recorre a um léxico e a construções sintácticas simples, 3) típico de uma linguagem oral e familiar.

Partindo do princípio de que é no tipo de linguagem usada que a voz constitutiva do «nós» se torna verosímil, parece-nos fulcral que este registo de linguagem seja mantido no TC. Assim, sempre que confrontados com várias possibilidades de tradução para um dado termo, tentámos encontrar aquele que normalmente seria usado num contexto familiar e informal, tendo sempre em mente, não só as variações diafásicas da língua portuguesa, mas também as variações diacrónicas.

Assim, sempre que confrontados com duas ou três hipóteses de tradução para um mesmo termo ou expressão lexical, tentámos optar por aquela que seria mais provavelmente usada neste tipo de registo, como no exemplo que se segue:

When they were older, and more **rambunctious**, we sometimes tied them to chairs. (TBA. «The Children»: 61, destacado nosso)

Quando eram mais velhas, e mais **traquinas**, de vez em quando, amarrámo-las a cadeiras. (Apêndice: 33, destacado nosso)

Em relação a este primeiro exemplo, o termo *rambunctious* (termo coloquial do inglês americano) foi traduzido por *traquinas* e não *travessos*, por considerarmos que o primeiro é o mais usual na oralidade dos nossos dias.

Vejamos agora os exemplos que se seguem:

If asked, however, to give our opinion, we were to denounce the attack **loudly**, in a no-nonsense tone of voice. (TBA. «Traitors»: 93, destacado nosso)

Se nos pedissem, no entanto, para darmos a nossa opinião, devíamos denunciar o ataque **alto e bom som**, num tom de voz terra-a-terra. (Apêndice: 49, destacado nosso)

Often, though, at the end of the day, we felt uneasy, as if there was something we had forgotten to do. Had we remembered to close the sluice gate? Turn off

the stove? **Feed** the chickens? **Feed** the children? Tap the bedpost three times?
(TBA. «Traitors»: 94, destacado nosso)

No entanto, muitas vezes, no final do dia, sentíamo-nos desconfortáveis, como se houvesse alguma coisa que nos tivéssemos esquecido de fazer. Tínhamo-nos lembrado de fechar a comporta? De desligar o fogão? De **dar de comer** às galinhas? De **dar de comer** às crianças? De bater três vezes na madeira da cama? (Apêndice: 50, destacado nosso)

No primeiro exemplo, o advérbio *loudly* dá lugar à expressão coloquial *alto e bom som*. Podia ter sido igualmente traduzido por *em voz alta*, contudo não tomámos esta opção, porque entendemos que a primeira hipótese serve melhor o propósito de manutenção da linguagem coloquial no TC.

Quanto à segunda passagem acima, podíamos ter escolhido traduzir o verbo *to feed* por alimentar. Todavia, acabámos por traduzi-lo por *dar de comer*, por acreditarmos que esta é uma forma muito mais coloquial, logo muito mais adequada ao contexto da narrativa.

Ao longo da narrativa encontramos muitos mais exemplos: 1) a expressão «from time to time» (p.61) foi traduzida pelo equivalente informal, «de tempos a tempos»; 2) «held our tongues» (p.96), pela expressão «ficar de boca calada»; 3) «Keep an eye on» (p.97), pela expressão homóloga, «manter debaixo de olho»; 4) «become all the rage» (p.122), pela expressão «o último grito» e 5) «her world goes suddenly dark» (p.123), pela expressão idiomática «o chão some-se debaixo dos seus pés».

Em suma, foi nossa intenção ser o mais fiel possível ao registo utilizado no TP pela instância enunciativa, já que é o tipo de linguagem que dá vida à voz do «nós». Assim, para além de não complexificarmos as estruturas sintáticas existentes na narrativa, também não complexificámos o léxico, mantendo o registo de linguagem a um nível familiar, informal e corrente, próximo do registo das personagens que constituem este «nós».

3.3 Tradução ao Nível da Pragmática

Como temos vindo a fazer nos pontos 3.1 e 3.2, também agora começaremos por definir pragmática no contexto da linguística, que é o que aqui nos importa.

Assim sendo, a pragmática é a disciplina que estuda a linguagem no âmbito da sua utilização. Esta distingue-se, então, da semântica, pois esta última estuda o significado das unidades e das expressões complexas, não tendo em conta nem o seu uso nem a situação de comunicação.

Não considerar o nível da pragmática aquando do acto de tradução pode, segundo João Barrento, levar a determinados erros:

[...] a incongruências (se se esquecer a situação de comunicação), ao fracasso da comunicação (se se ignorar o destinatário e as suas expectativas – no caso de estas serem identificáveis!), a falsos registos (se o uso da linguagem for inadequado), a anacronismos (se não se levar em conta os tempos, o envolvimento e os contextos), à estranheza do receptor (consoante os suportes do texto de chegada e eventuais discrepâncias em relação aos de partida), etc. consciente ou inconscientemente, quem traduz adequa a tradução ao momento e ao lugar em que a faz. (Barrento, 2002: 38)

Recorrendo às estratégias de tradução de Chesterman, trataremos a tradução ao nível da pragmática tendo em linha de conta a componente cultural que atravessa toda a narrativa. Agora, e contrariamente ao que aconteceu ao nível da sintaxe e da semântica, foi nossa intenção manter no TC todas as marcas culturais presentes no TP, ainda que essas possam ser, de algum modo, causadoras de estranhamento para o leitor de chegada. Assim, assumimos a nossa posição de compromisso entre uma tradução em assimilação e em estranhamento, não esquecendo nunca que o texto final que queremos apresentar deverá ser o mesmo texto que o TP, sendo, simultaneamente, outro texto.

3.3.1 Marcas Culturais no TP e no TC

Debruçámo-nos em 2.1.4 sob os aspectos culturais presentes em *TBA*. Para além de todos os aspectos dignos de menção relacionados com as práticas culturais dos japoneses, há ainda outras marcas sobre as quais nos deteremos de seguida. Pensamos na presença da língua japonesa (analisada em 3.3.1.1), não só através de estrangeirismos que surgem ocasionalmente na obra, mas dos nomes próprios japoneses que, a certa altura, e muito graças ao facto de a língua inglesa não ser marcada por género como a portuguesa, são susceptíveis de criar alguma confusão ao nível da tradução para a LC (que concretizaremos em 3.1.1.2). Mais ainda, observaremos também as formas de tratamento e as dificuldades de tradução que daí advêm, em 3.3.1.3.

3.3.1.1 A Língua e Cultura Japonesas

Neste ponto gostaríamos de focar a nossa atenção na presença da língua e cultura japonesas ao longo das primeiras sete secções da obra, uma vez que estas, enquanto dimensões culturais da obra, constituem marcas de referencialidade.

Destacaríamos quatro momentos da narrativa em que temos a presença da língua japonesa, ainda que adaptada à grafia ocidental: 1) o nome próprio «Ai» (*TBA*. «Whites»: 30), que poderá igualmente ser um nome comum, com o significado de «love» ou «grief»; 2) o título daquela que cremos ser uma canção de embalar japonesa, «Nemure, Nemure» (*TBA*. «Whites»: 38), sobre o qual não temos qualquer explicação no TP; 3) a referência a um jogo tipicamente japonês, o «jan ken po» (*TBA*. «The Children»: 65) e 4) «banzais» (*TBA*. «Traitors»: 85).

Assim, também no texto de chegada a nossa atitude face à tradução destas quatro expressões japonesas será distinta, ainda que optemos em todos os casos por não traduzir nenhuma das palavras para a LC, deixando-as na língua japonesa.

Todavia, enquanto para o primeiro termo, e seguindo o que acontece no TP, manteremos o vocábulo naquele que será o seu correspondente gráfico ocidental, seguido da nota explicativa sobre o seu significado, à semelhança do que acontece no TP, no segundo, terceiro e quarto, não incluiremos, apesar de opaco para o LC, nenhuma nota explicativa dos mesmos, nem em nota de rodapé, nem no próprio texto.

Parece-nos, pois, como já defendemos, que a tradução que será mais fiel ao TP será aquela que mantém a funcionar no TC a estranheza que também o leitor de partida (quando não se trata de uma minoria pertencente à cultura japonesa) terá sentido perante este momento da narrativa. Abrimos, assim, espaço à curiosidade do leitor de chegada, que poderá descobrir mais sobre a língua e cultura japonesas através de uma pesquisa, por exemplo. Através de uma pesquisa rápida num dos motores de busca *online* mais conhecidos, descobrimos a letra completa da canção referida em 2), bem como uma possível tradução para o inglês, ficando a saber que o título da mesma significa «dorme bem» (já que a tradução literal que é apontada «rest in peace» nos remete, enquanto ocidentais, para outros momentos da vida que não exactamente aqueles que precedem uma noite descansada).

Quanto ao terceiro exemplo, facilmente encontramos referências ao facto de este ser um jogo japonês muito semelhante ao «pedra, papel, tesoura». Por último, em relação ao quarto exemplo, «banzais», também facilmente descobrimos que esta é uma expressão japonesa que significa «dez mil anos».

Gostaríamos de realçar que optámos por não incluir nenhuma explicação neste TC em concreto sobre elementos culturais que possam surgir como pouco (ou nada) transparentes para o leitor de chegada, precisamente porque o leitor alvo visado é multicultural, como vimos em 1.1.1, ultrapassando em muito as questões da etnia. Logo, nem só conhecedores da língua e

cultura japonesa contactarão com esta obra. No entanto, enquanto tradutores não podemos deixar de mencionar que, no caso de a idiossincrasia cultural ser à partida transparente para o leitor do TP, somos favoráveis ao esclarecimento adicional no TC dessa realidade. Concordamos com Barrento quando defende que a nota de rodapé deve ser evitada em textos literários e substituída por «[...] um complemento explicativo, de preferência no próprio texto, [...]» (Barrento. 2002: 37-38).

Como vimos, a presença de vocábulos japoneses é bastante reduzida. Porém, a verdade é que a língua japonesa acaba por surgir indirectamente, em todos os casos em que uma determinada idiossincrasia cultural não encontra um correspondente na cultura americana, sendo, todavia, traduzida para a realidade linguística da LP. Pensamos em vários momentos da narrativa, dos quais salientaríamos 1) os nomes dados às estrelas pelos japoneses, claramente traduções literais dos nomes japoneses dados às mesmas (*TBA*. «Whites»: 24-25); 2) as referências à gastronomia japonesa (*TBA*. «Whites»: 51); 3) as alusões às festividades japonesas e 4) as inúmeras menções a divindades japonesas.

Utilizámos sempre a mesma estratégia de tradução para todos estes exemplos: a tradução literal, mesmo correndo o risco de causar um certo estranhamento ao leitor de chegada. Assim sendo, em relação ao ponto 1), na tradução lê-se:

[...] lá, por cima de nós, estava a estrela Vaqueiro, a estrela Donzela Fiandeira, a estrela Madeira, a estrela Água. (Apêndice: 12-13)

Claro que esta formulação causa uma certa estranheza a qualquer falante de português, pois estes não são nomes que associemos a nomes de estrelas. Contudo, mantemos as marcas da cultura japonesa no TC com esta solução de tradução, o que pretendemos.

Quanto ao ponto 2), vejamos a passagem abaixo:

We bought our groceries at Fujioka Grocery, where they sold all the things we remembered from home: green leaf tea, Mitsuwa soap, incense, pickled plums, fresh tofu, dried seaweed to help fend off goiters and cold. We bought bookleg sake [...] (*TBA*. «Whites»: 51)

De todas as coisas enumeradas, algumas são desconhecidas da grande maioria dos ocidentais, não sendo, de todo, parte normal de uma lista de compras de um ocidental. Outras, em muito pela crescente popularização/ massificação da cultura do *sushi*, são já familiares à maior parte das pessoas. Logo, a tradução que propusemos é a que se segue:

Fazíamos as nossas compras na mercearia Fujioka, onde vendiam todas as coisas de que nos lembrávamos de casa: folhas de chá verde, sopa Mitsuwa, incenso, ameixas em vinagre, tofu fresco, algas frescas para nos defendermos do bócio e das gripes. Comprávamos saqué de contrabando [...] (Apêndice: 27)

No ponto 3), falamos das alusões às festividades japonesas, o que acontece ao longo de toda a narrativa. Uma das referidas é a «Feast of the Dead» (*TBA*. «The Children»: 70), festejada em Agosto e, como tal, não equivalente ao nosso Dia dos Mortos (na nossa tradução, «Festa dos Mortos» - Anexo, p. 48 - e não a versão que nos é familiar, Dia dos Mortos). Optámos, neste caso e nos que de seguida enumeramos, pela tradução literal das festividades japonesas, seguindo a opção tomada pela autora na tradução inglesa das mesmas. De facto, a tradição Mexicana do *Dia de los Muertos/ Day of the Death* será a mais familiar aos americanos, mas nem por isso foi a designação escolhida pela autora. No entanto, não podemos deixar de referir que *Feast of the Dead*, na América do Norte, designa a tradição aborígine dos Huron na região da actual província canadiana de Ontário.

Encontramos ainda na obra as festividades que se seguem: a) «Emperor's Birthday», b) «Freeing of the Insects» e c) «Festival of the Autumnal Equinox» (*TBA*. «The Children»: 75), traduzidos por «o dia do aniversário do Imperador», «a libertação dos insectos» e «Festival do Equinócio de Outono» (Apêndice: 41).

Por último, referimos ainda a referência a divindades japonesas, também um pouco por toda a obra. Logo nas primeiras páginas da narrativa, encontramos uma referência à deusa Kannon, a deusa da misericórdia (*TBA*. «Come, Japanese!»: 5) e na secção cinco alude-se ao Deus da Raposa, ao Deus da Trovoada e ao Deus da Pobreza (*TBA*. «The Children»: 73). À semelhança dos exemplos anteriores e da estratégia utilizada pela própria autora, também aqui traduzimos literalmente os nomes das divindades japonesas.

3.3.1.2 A Questão do Género

Sabemos que há línguas que não marcam a concordância de género no sintagma nominal, nem nos determinantes e adjectivos que os acompanham. Este é o caso do inglês, a língua do nosso TP.

Quanto ao português, a língua do nosso TC, este não possui o mesmo sistema de classificação do inglês, sendo uma língua em que o género, um traço lexical inerente aos nomes e, consequentemente, aos determinantes e adjectivos, visto que estes concordam sempre com o nome, é uma categoria morfossintáctica com dois valores: o masculino e o feminino. Daqui resulta que, enquanto na LP a interpretação semântica de género é feita através do contexto, na

LC tal ambiguidade tem de ser obrigatoriamente resolvida. Nesta narrativa em concreto, tal ambiguidade torna-se difícil de resolver quando, numa secção como a quarta, temos a sucessão de nomes próprios japoneses, para nós desconhecidos, sem qualquer pista de qual o seu género. Atentemos no excerto abaixo:

We gave birth to **Nobuo** and **Shojiro** and **Ayako**. We gave birth to **Tameji**, who looked just like our brother and stared into **his face** with joy. (*TBA*. «Babies»: 57-58, destacado nosso)

Os três primeiros nomes próprios do exemplo só serão perceptíveis para um falante de japonês, pois não vêm acompanhados de qualquer marca identificativa do seu género. Sem uma pesquisa só sabemos que o último, Tameji, é um nome masculino (pela uso do pronome masculino *his*). Assim, foi nossa pretensão conseguir manter a ambiguidade de género no TC, nos momentos em que esta está presente no TP. O resultado foi o seguinte:

Demos à luz a **Nobuo**, a **Shojiro** e a **Ayako**. Demos à luz a **Tameji**, que se parecia mesmo com o nosso irmão e **olhamo-lo** com alegria. (Apêndice: 31, destacado nosso)

Todavia, nem sempre conseguimos manter esta ambiguidade na LC, pois esta comporta-se, em relação ao sintagma nominal de uma forma em tudo distinta da da LP. O exemplos que se seguem ilustram esse facto:

We gave birth to **Eikichi**, who looked just like our neighbor, and after that our husband would not look us in the eye. (*TBA*. «Babies»: 58, destacado nosso)

Demos à luz a **Eikichi**, que era mesmo **parecido** com o nosso vizinho e depois disso o nosso marido nunca mais nos olharia nos olhos. (Apêndice: 31, destacado nosso)

Or we consulted the acupuncturist, **Dr. Ishida**, who took one look at and said [...]. (*TBA*. «The Children»: 70, destacado nosso)

Ou consultávamos **o acupuncto**r, **o Dr. Ishida** que, depois de nos dar uma olhadela, dizia [...] (Apêndice: 38, destacado nosso)

Para além do mais, houve um momento na narrativa em que nem com pesquisa conseguimos resolver a ambiguidade de um dos nomes próprios, já que o resultado da pesquisa que levámos a cabo aponta para um nome unissexo, tanto usado no masculino, como no feminino. Vejamos, então, como ficou o texto na LC:

Makoto was just Mac. (*TBA*. «The Children»: 74)

O Makoto era simplesmente Mac. (Apêndice: 40)

Neste caso podíamos perfeitamente ter optado pela versão do nome próprio Makoto no feminino. No entanto, como não havia um contexto em que nos apoiármos, e chegado o momento de decidir, acabámos por optar pela tradução do nome no masculino, induzidos pela vogal da última sílaba.

Daqui concluímos que até uma questão aparentemente tão simples como a decisão sobre o género de um nome próprio pode levantar questões aquando da tradução. Basta que o par de línguas sobre o qual incida a tradução tenha sistemas de classificação díspares – neste caso no que toca à concordância de género no sintagma nominal.

3.3.1.3 As Formas de Tratamento

Como sabemos, as formas de tratamento deverão ser adequadas ao destinatário da enunciação e, no caso concreto da tradução de *TBA*, levantam algumas questões que se prendem, sobretudo, com o carácter ambíguo que poderá resultar do facto de, na LP, a forma informal e familiar *tu* corresponder à formulação *você* (explícita ou implícita).

Daqui podemos depreender que o mesmo *you* no TP poderá originar no TC um tratamento mais informal (por *tu*) ou um tratamento mais formal e, consequentemente, por *você*. Assim, coube-nos decidir, em vários momentos da narrativa qual a forma de tratamento, dependendo da relação social de proximidade entre o locutor e o interlocutor.

Houve então várias ocasiões em que nos decidimos por uma tradução informal, nomeadamente quando 1) um dos elementos constitutivos do «nós» se dirige a um outro elemento desse mesmo grupo:

Remind me one more time, I'm Mrs. Who? (*TBA*. «Come, Japanese!»: 5)

Diz-me mais uma vez, sou a Sr.^a Quê? (Apêndice: 2)

Ainda quando 2) o locutor é constituído por uma das mães do «nós», dirigindo-se ao «nós»:

Hold your teacup with both hands, stay out of the sun, never say more than you have to. (TBA. «Come, Japanese!»: 6)

Segura a chávena de chá com as duas mãos, mantém-te longe do sol, nunca digas mais do que tens de dizer. (Apêndice: 2)

Também considerámos um tratamento informal todas as situações em que 3) o locutor é constituído por um dos maridos do «nós», dirigindo-se ao «nós». Vejamos:

Please, turn toward the wall and drop down on your hands and knees. (TBA. «First Night»: 19)

Por favor, vira-te para a parede, põe-te de joelhos e com as mãos no chão. (Apêndice: 10)

Outras situações em que acreditamos que há uma relação de proximidade entre o locutor e o interlocutor, foram as descritas de seguida: 4) o locutor é constituído por um dos elementos do «nós», dirigindo-se aos maridos, às mães ou a um dos filhos; 5) o locutor é constituído por um dos elementos do «nós», dirigindo-se ao amante branco, pertencente ao grupo dos americanos *mainstream*; 6) quando uma das patroas se dirige a um dos elementos do «nós»; 7) quando um dos filhos se dirige a um dos elementos do «nós». Passamos a exemplificar cada uma das mesmas abaixo (pela mesma ordem pela qual são apresentadas):

And even though we had said to him only hours before, “**I detest you,**” as he climbed on top of us once more in the darkness, we let ourselves be comforted, for he was all that we had. (TBA, «Whites»: 30, destacado nosso)

E ainda que lhe tivéssemos dito apenas há umas horas «**Odeio-te!**», enquanto ele se punha mais uma vez em cima de nós na escuridão, deixávamos que isso nos confortasse, já que ele era tudo o que tínhamos. (Apêndice: 16)

Some of them asked u show we liked it, or if they were hurting us, and if so were we enjoying the pain, and we said yes, for we were. **At least when I'm with you I know I'm alive.** (TBA, «Whites»: 46, destacado nosso)

Alguns deles perguntavam-nos como é que gostávamos ou se nos estavam a magoar e, se estivessem, se a dor nos estava a agradar, ao que respondíamos que sim, porque estava. *Pelo menos quando estou contigo, sei que estou viva.* (Apêndice: 25, destacado nosso)

They wanted different and better mothers who did not look so worn out. *Can't you put on a little lipstick?* (TBA, «The Children»: 75, destacado nosso)

Queriam mães diferentes e melhores, que não parecessem tão gastas. *Será que não podes pôr um bocadinho de batom?* (Apêndice: 40, destacado nosso)

Por outro lado, optou-se por uma forma de tratamento formal, em todos os momentos em que 1) um elemento do «nós» se dirige, em preces, a uma divindade:

Where are you? (TBA. «Come, Japanese!»: 5)

Onde está, oh Deusa? (Apêndice: 2)

Também nos decidimos a utilizar um tratamento mais formal quando 2) um elemento do «nós» se dirige a um dos patrões dos ranchos e, por último, quando 3) um elemento do «nós» se dirige a uma das patroas, como no exemplo abaixo:

“You look beautiful,” [...] (TBA. «Whites»: 41)

«Está linda», [...] (Apêndice: 22)

A importância de fazer o levantamento dos momentos em que se optou por uma forma de tratamento mais formal ou informal prende-se, a nosso ver, com a manutenção da coerência a este nível ao longo de toda a narrativa.

3.4 Conclusões

A tradução que propomos de TBA segue a visão de Paul Ricoeur de que uma boa tradução deverá conseguir «ser o mesmo texto, sendo outro e ser outro texto, sendo o mesmo». Para atingir tal objectivo (de uma tradução fluente e escorreita) recorreremos, por um lado, à tradução em assimilação e, por outro, à tradução em estranhamento. Tentámos que houvesse um

compromisso entre ambas, numa espécie de compensação, em que uma determinada perda é compensada por um ganho num outro momento do texto e vice-versa.

Neste sentido, foi nossa intenção adaptar a sintaxe e a semântica do TP à sintaxe e à semântica da LC, traduzindo, a este nível, tendencialmente em assimilação. Assim, houve a necessidade frequente de «mudar algo» (na acepção de Chesterman) para que o resultado no TC fosse fluente na LC, ainda que fiel ao TP. Referimo-nos a aspectos, tais como a tradução da voz passiva pela activa, que abordámos exaustivamente neste capítulo, bem como a outros pontuais: a omissão dos pronomes possessivos na LC (visto que na mesma estes nem sempre são essenciais, como na p.76, em que «their class» é traduzido por «turma»), a tradução recorrendo a antónimos («were unhappy», na p.33, surge na tradução como «não fossemos felizes» e na p. 68, «always remembered» traduzido por «nunca se esqueciam»). Ao nível pragmático, pelo contrário, traduzimos em estranhamento, mantendo todas as características culturais presentes no TP a funcionar de igual modo no TC.

De facto, como depreendemos da análise cuidada que fizemos da tradução proposta, mantivemos no TC as marcas distintivas do TP, marcas essas que fazem de *TBA* o texto que é. Pensamos mais concretamente nas suas características fonológicas e morfossintáticas (obra ritmada, cadenciada, musical, repetitiva, com frases curtas, tendencialmente paratáticas), culturais (com manifesta presença da língua e cultura japonesas) e pragmáticas (com o recurso constante ao monólogo citado, o que acarreta fortes implicações na morfossintaxe de toda a narrativa).

Não só não complexificámos as estruturas sintáticas existentes na narrativa, como também não complexificámos o léxico, mantendo o registo de linguagem a um nível familiar, informal e corrente. A cadência e o ritmo rápido da narrativa foram igualmente mantidos no TC, tanto como consequência das frases curtas e tendencialmente paratáticas, como já vimos, como pelo elevado número de repetições que atravessam toda a prosa de *TBA*. Neste ponto, e ainda que tendo conhecimento de um dos universais da tradução apontados por Laviosa, não podemos deixar de, conscientemente, o ignorarmos. Acreditamos que, se o TP é repetitivo, o é deliberadamente e que essa repetição põe em funcionamento uma série de efeitos estilísticos: uma estrutura anafórica e oralizante, havendo uma contenção sintáctica e lexical, dando-se voz a um «nós» que alberga em si vozes e experiências individuais, mas que se define colectivamente a partir de uma experiência partilhada (o trânsito do Japão para os EUA). Este «nós» constitui-se discursivamente tanto em relação com múltiplos «eles» com os quais interage, como pelas relações entre as vozes que em si alberga, de uma de nós a todas nós (ver Fig.5, p.94). Assim sendo, a importância da manutenção das repetições no TC parece-nos inegável, daí a nossa opção tradutória.

Para além disso, mantivemos na LC a língua e a cultura japonesas tal e qual no TP, não explicitando nenhuma destas no decurso da narrativa (nem no próprio texto, nem mesmo em

nota de rodapé), uma vez que no TP tal também não acontece. Todavia, seria redutor afirmar que no texto em questão apenas existem marcas da cultura e da língua japonesa. De facto, esta obra, surgindo no contexto americano, como vimos, apresenta também inúmeras influências da cultura e língua americanas. Assim, e em todos os momentos em que acreditamos que a realidade explicitada seria certamente conhecida de um leitor americano e anglófono, mas não do leitor do TC, optámos por explicitar determinadas idiossincrasias culturais (contrariamente ao que aconteceu com a língua e cultura japonesas), através da introdução de um complemento explicativo no corpo do próprio texto. Referimo-nos à explicitação de «okies» e «arkies» («[...] okies, vindos de Oklahoma, e os arkies, vindos de Arkansas,[...]», Apêndice, p.15); de «A.1 sauce» («[...] molho para bifes A.1[...]», Apêndice, p.21); de «Montgomery Ward» («[...] no centro comercial Montgomery Ward.», Apêndice, p.56) e de «Dixie» («[...] o Dixie, em tempos o hino dos Estados Confederados da América, [...]», Apêndice, p.59), entre outros exemplos. Parece-nos claro que nestes casos em concreto acabámos por incorrer num dos universais de tradução apontados por Laviosa, nomeadamente o da explicitação. Para além disso, estes surgem como momentos em que ao nível pragmático traduzimos em «aceitabilidade».

Aquando da tradução desta narrativa em concreto tivemos ainda uma outra preocupação: a manutenção da voz narrativa na primeira pessoa do plural, já que os dois sistemas linguísticos em questão diferem a este nível. A LP não permite a existência de sujeito nulo (nem, consequentemente, de pronome nulo). Por sua vez, a LC permite e obriga a esta construção em determinados momentos. Todavia, uma vez que os verbos em português permitem a recuperação do sujeito quando este não surge explícito, ainda que tenhamos menos ocorrências do pronome pessoal «nós» no TC do que do pronome pessoal «we» no TP, o carácter repetitivo a este nível continua a existir (sob a forma daquilo que serão os morfemas de flexão verbal).

É nossa convicção que a caracterização da voz narrativa em tradução se assume como indispensável por todas as suas particularidades, que acabam obrigatoriamente por ter efeitos vários ao nível estilístico da narrativa, tornando a mesma (e as suas personagens) verosímeis (ou não).

Por tudo o que foi exposto, acreditamos ter respondido às questões que tínhamos colocado na Introdução deste trabalho (ver p. 2). Será que este texto em concreto funciona do mesmo modo na língua de chegada do que na língua de partida? É nossa convicção que sim. As repetições têm os mesmos efeitos que no TP? A musicalidade ao jeito da lírica não se perdeu? Entendemos que as repetições ao longo de toda a narrativa têm os mesmos efeitos que no TP, conferindo ritmo, cadência e musicalidade à mesma, como pretendíamos. Por último, a construção do «nós» permite a entrada em cena da voz individual? Sim, a voz narrativa colectiva (na primeira pessoa do plural), ainda que não surja sempre explicitamente (como efeito da existência do sujeito nulo em português europeu), continua a permitir a entrada em cena do individual e a conferir repetibilidade à narrativa.

Em suma, a tradução de *TBA* que propomos é, a nosso ver, uma tradução que obedece àquela que designamos como «**regra dos dois F's**»: fiel ao TP e fluente enquanto TC, funcionando na LC do mesmo modo que o TP funciona na LP. Por outras palavras, ao traduzirmos esta obra, foi nossa intenção criar no leitor de chegada um efeito análogo ao que foi criado no leitor de partida ao deparar-se com esta narrativa. Assim, todas as decisões tomadas (e acima resumidas) foram neste sentido.

4. Conclusão

O objectivo inicial que nos propusemos atingir foi apresentar uma tradução final de *TBA* comentada para português europeu. Esta tradução teria de obedecer, na nossa visão, àquilo que gostamos de designar como a «**regra dos dois F's**»: teria de ser, por um lado, fiel ao TP e a todas as suas características estilísticas, culturais e pragmáticas, sendo ao mesmo tempo fluente na LC, ou seja, não comprometendo a integridade morfossintáctica do português europeu.

Perante tal objectivo, e em muito graças à sua complexidade, começámos por analisar o TP de modo detalhado, pois, e neste ponto não podíamos estar mais de acordo com Ricoeur e Barrento, só conhecendo o texto nos seus vários níveis (nível fonológico, lexical e morfossintáctico; nível semântico; nível cultural e nível pragmático) é que aquele que traduz está à altura da tarefa árdua e exigente que é a tradução, sentindo, desta forma, o texto como seu e indo de encontro à ideia já apresentada de que o(a) tradutor(a) deve ser alguém que finge ser sua a dor que é, na verdade, de um(a) outro(a).

De modo a proceder a esta «leitura completa», nas palavras de George Steiner (Steiner, 2002: 30), contamos com a ajuda valiosíssima de inúmeras obras especializadas (referentes à Literatura Americana; à Literatura Asiático-Americana; à Literatura Nipo-Americana; aos EUA e à sua presença na Segunda Guerra Mundial e à emigração japonesa para os EUA). Foram ainda consultados *sites* ao longo desta fase, relativos, não só a estes temas, mas também a aspectos culturais presentes na obra (como foi o caso da organização «American Gold Star Mothers»), bem como a *sites* oficiais de jornais e revistas (por forma a analisarmos as recensões literárias a ambas as obras da autora). Esta última análise foi feita com o intuito de descortinar qual o papel do(a) tradutor(a) entre o texto e o contexto de partida e o contexto de chegada, já que das recensões literárias retirámos indicações sobre o leitor alvo da narrativa e os efeitos que a mesma deverá desejavelmente suscitar no público a quem se destinará no contexto de chegada.

Recorremos ainda, naturalmente, à consulta de dicionários, já que o(a) tradutor(a) enquanto leitor/ escritor encontra nos mesmos aliados indispensáveis: «O verdadeiro leitor é um maníaco do dicionário» (Steiner, 2002: 51)

Numa fase já posterior, ou seja, aquando do processo de tradução, sempre que confrontados com um ou outro impasse, muito úteis se revelaram as estratégias de tradução de Chesterman, em especial as suas máximas de mudança e de compensação. Assim, foi nossa intenção, sempre que o texto na LC nos soava a tradutorês, procedermos a uma mudança (o que implicou, naturalmente, o recurso às estratégias referidas por este autor), de modo a tornar a tradução gramatical e fluente. Por outro lado, tentámos traduzir *TBA* através de um jogo de equilíbrios

entre uma tradução tendencialmente em estranhamento e uma tradução tendencialmente em assimilação, logo, utilizando a estratégia de compensação referida por Chesterman.

Apercebemo-nos ainda, ao longo do processo reflexivo que acompanhou a tradução desta obra, que não podemos encarar a tradução de um dado texto literário como um processo exacto, já que cada tradução é *uma* tradução, estando em muito dependente do texto que nos cabe traduzir e das suas múltiplas características, não se resumindo a uma fórmula que se possa aplicar a qualquer texto literário, independentemente da sua natureza. A comprová-lo está o facto de um dos universais de tradução que abordámos no segundo capítulo deste trabalho, nomeadamente o da eliminação das repetições (que, de acordo com vários teóricos da tradução está habitualmente presente no processo tradutológico), ter caído por terra na tradução desta narrativa em concreto. Se estas repetições tivessem sido simplesmente ignoradas, muito do que é, na verdade, o TP se teria perdido: a sua força poética, que advém em muito da simplicidade frásica e da constante repetibilidade da narrativa deixaria, por certo, de ter lugar no TC.

Daqui concluímos que, no que toca, à arte da tradução, não se pode falar em regras fixas e rígidas, mas antes em regras que se vão moldando ao texto que temos pela frente, pelo que, ainda que durante o processo de tradução o(a) tradutor(a) reescreva o TP de forma intuitiva e inconsciente (ao nível micro textual), sempre que chamado a decidir num dado momento de impasse as teorias de tradução que conhece acabam por informar e facilitar esse processo de tomada de decisão – ao nível macro textual, acabando por informar a ponderação, aparentemente intuitiva, que vai sendo feita no momento da tomada de decisão. No fundo, defendemos a importância de haver, por parte do(a) tradutor(a), uma reflexão aliada ao seu processo de tradução (pré-, durante e pós-tradução), reflexão essa que poderá evitar que sejam cometidos erros no processo tradutório que desvirtuem ou o TP, por um lado, ou a LC, por outro.

Antes de terminar gostaríamos de referir, mais uma vez, uma das grandes conclusões a que chegámos no decurso deste trabalho, nomeadamente a capacidade que a tradução tem para romper com os mapeamentos literários demasiado rígidos, alargando o contexto de recepção e de leitura de uma determinada obra literária. Neste caso em concreto, *TBA* seria uma narrativa à partida confinada às prateleiras de estudos literários nipo-americanos e, como tal, destinada a um público-alvo constituído por uma minoria. No entanto, as inúmeras traduções desta obra fizeram de *TBA* uma obra cujo contexto de recepção vai muito para além da minoria nipo-americana, ultrapassando, em grande medida, essa fronteira.

Em suma, e olhando para o percurso que fizemos, cremos ter atingido o objectivo inicial de apresentarmos a melhor tradução possível de *TBA*. A nosso ver, o resultado final da mesma é satisfatório, na medida em que o TC funciona nessa língua de forma fluente, gramatical e, deveras importante no contexto desta narrativa, musical. Esperamos com a tradução proposta proporcionar ao leitor do contexto de chegada a mesma experiência que o leitor do contexto de

partida teria: a sensação de empatia para com a instância narradora, criada em muito graças à linguagem corrente e familiar que confere autenticidade a esta personagem colectiva, bem como à simplicidade frásica, da qual resulta uma narração ritmada e repetitiva, conferindo a toda a obra uma cadência lírica e criando um tom intimista e de confiança. No fundo, cativando e prendendo o leitor à narrativa de um «nós» simultaneamente plural e coeso.

Assim, o texto final que apresentamos para a LC é o mesmo texto que o TP, ainda que um outro texto, mas funcionando homologamente ao mesmo.

5. Bibliografia

- OTSUKA, Julie (2011). *The Buddha in the Attic*. London: Fig Tree.
- ABBOT, H. Porter (2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. UK: Cambridge University Press.
- ADAMS, Bella (2008). *Asian American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BAKKER, Matthijs, Cees Koster and Kitty van Leuven-Zwart (1998). «Shifts of Translation». In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge. 226-231
- BARRENTO, João (2002). *O Poço de Babel*. Lisboa: Relógio de Água Editores.
- BENTLEY, Judith (1995). *Brides, Midwives, and Widows*. New York: Twenty-First.
- BERGSTRÖM, M. & Neves Reis (1999). *Prontuário Ortográfico e Guia da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Notícias.
- CHESTERMAN, Andrew (1997). *Memes of Translation*. USA: J. Benjamins. 87-116
- COHN, Dorrit (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- DUARTE, Inês (2000). *Língua Portuguesa. Instrumentos de Análise*. Lisboa: Universidade Aberta.
- ELISEU, André (2008). *Sintaxe do Português*. **: Caminho Editora.
- FETTERLEY, Judith and Marjorie Pryse (2003). *Writing out of Place. Regionalism, Women, and American Literary Culture*. USA: University of Illinois Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2012). «Translations». In *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge. 64-66

- GÓMEZ, María Isabel Seguro (2006). «The Japanese American Experience through Literature: Joy Kogawa's *Obasan* and Mitsuye Yamada's Poetry». In *Odisea* 7, ISSN 1578-3820. 179-191.
- HOUSTON, Jeanne Wakatsuki and James D. Houston (2002). *Farewell to Manzanar*. Boston: Houghton Mifflin Company Trade and Reference Division.
- HSU, Hua (2009). «The First Asian Americans». In *A New Literary History of America*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- HWANG, David Henry (2000). *Trying to Find Chinatown: The Selected Plays of David Henry Hwang*. New York: Theatre Communications Group.
- JUSTO, José (2003). «Da Irrracionalidade das Línguas à Construção da Diferença.» In *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora.
- LAVIOSA, Sara (1998). «Universals of Translation». In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 288-291
- MATEUS, M. H. M., A. M. Brito, I. Duarte, I. Hub Faria et al. (2003). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- PATELL, Cyrus R. K. (1999). «Nisei Sons and Daughters». In *The Cambridge History of American Literature. Volume Seven: Prose Writing, 1940-1990*. USA: Cambridge Press 592-614
- PESSOA, Fernando (2013). *Cancioneiro: Uma Antologia*. Porto: Assírio & Alvim.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes (1996). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- RICOEUR, Paul (2005). *Sobre a Tradução*. Lisboa: Edições Cotovia.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2011). *Teoria da Literatura*. Volume 1. Coimbra: Livraria Almedina.
- SLADE, Toby (2009). *Japanese Fashion: A Cultural History*. Oxford: Berg.

- STEINER, George (2002). *Depois de Babel. Aspectos da Linguagem e Tradução*. Lisboa: Relógio D'Água.
- SUMMERS, Della (1992). *Longman Dictionary of English Language and Culture*. England: Longman.
- THOMSON & Martinet, A. V. (1999). *A Practical English Grammar*. London: Oxford University Press.
- TOURY, Gideon (1986). "Translation: A Cultural-Semiotic Perspective". In *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics*. New York: Mouton de Gruyter. 1111-1124.
- TOURY, Gideon (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation." In *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin. 53-69.
- VENUTI, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Oxon: Routledge.
- WARD, Geoff (2002). *The Writing of America. Literature and Cultural Identity from the Puritans to the Present*. USA: Polity Press.
- WONG, Sau-ling Cynthia (1993). *Reading Asian American Literature from necessity to extravagance*. New Jersey: Princeton University Press.

6. Webologia

“Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators”,

http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (acedido no dia 02.01.2013)

“Executive Order 9066: The President Authorizes Japanese Relocation”,

<http://historymatters.gmu.edu/d/5154> (acedido no dia 09.06.2012)

“Chinese Exclusion Act”,

<http://www.history.com/topics/chinese-exclusion-act> (acedido no dia 05.08.2014)

“100 Titles: A Basic Library on Japanese Americans”,

http://www.janet.org/janet_history/100Works.html (acedido no dia 09.06.2012)

“Japanese Internment Camps”,

<http://voices.yahoo.com/japanese-internment-camps-wwii-2309837.html?cat=37>(acedido no dia 09.06.2012)

“Picture Brides (mail-order brides)”,

<http://immigration-online.org/237-picture-brides-mail-order-brides.html> (acedido no dia 09.06.2012)

“Asian Immigrants”,

<http://immigration-online.org/359-asian-immigrants.html> (acedido no dia 09.06.2012)

“History of Picture Brides”,

<http://picturebride.wikispaces.com/History+of+Picture+Brides> (acedido no dia 09.06.2012)

“Asian America 1919 – 1930”,

<http://asianamerica19101930.blogspot.pt/2009/12/1910-picture-brides.html> (acedido no dia 09.06.2012)

“Japanese Picture Brides Recall Hardships of American Life”,

http://articles.latimes.com/1995-05-11/news/cb-64865_1_picture-bride (acedido no dia 09.06.2012)

“Asian American Literature”,

<http://immigration-online.org/358-asian-american-literature.html> (acedido no dia 09.06.2012)

“Autobiographical Japanese American Literature”,

<http://voices.yahoo.com/autobiographical-literature-japanese-american-women-5133507.html> (acedido no dia 09.06.2012)

“From a Japanese American Literature Class at a German University”,

<http://www.discovernikkei.org/en/journal/series/ja-literature-class-german-university/> (acedido no dia 09.06.2012)

“Internment and Post-War Japanese American Literature: Toward a Theory of Divine Citizenship”,

<http://muse.jhu.edu/journals/mel/summary/v034/34.1.sokolowski.html> (acedido a 09.06.2012)

“The Urgency of Knowing: A Profile of Julie Otsuka”,

http://www.pw.org/content/urgency_of_knowing_a_profile_of_julie_otsuka?cmnt_all=1
(acedido a 09.06.2012)

“Interview: Julie Otsuka”,

<http://www.granta.com/New-Writing/Interview-Julie-Otsuka> (acedido a 12.11.2012)

“A Conversation with Julie Otsuka”,

<http://www.randomhouse.com/boldtype/0902/otsuka/interview.html> (acedido a 09.06.2012)

“Julie Otsuka on Her Family’s Wartime Internment In Topaz, Utah”,

<http://www.newsweek.com/julie-otsuka-her-familys-wartime-internment-topaz-utah-65457>
(acedido a 12.11.2012)

“*The Buddha in the Attic*”,

<http://www.julieotsuka.com/the-buddha-in-the-attic/> (acedido a 09.06.2012)

“Julie Otsuka’s ‘The Buddha in the Attic’ wins 2012 PEN/Faulkner Award for Fiction”,

http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/julie-otsukas-the-buddha-in-the-attic-wins-2012-penfaulkner-award-for-fiction/2012/03/26/gIQA8AcvcS_story.html (acedido a 09.06.2012)

“Coming to America, Lured by a Photo”,

<http://www.nytimes.com/2011/08/28/books/review/the-buddha-in-the-attic-by-julie-otsuka-book-review.html> (acedido a 09.06.2012)

“*The Buddha in the Attic*, by Julie Otsuka”,

<http://www.guardian.com/books/2012/apr/08/buddha-in-attic-julie-otsuka-review> (acedido a 09.06.2012)

“*The Buddha in the Attic*, by Julie Otsuka”,

<http://www.goodreads.com/book/show/10464963-the-buddha-in-the-attic> (acedido a 09.06.2012)

“Julie Otsuka Wins PEN/Faulkner Award”,

<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/26/julie-otsuka-wins-penfaulkner-award/> (acedido a 09.06.2012)

“*Buddha in the Attic* by Julie Otsuka”,

<http://bibliojunkie.wordpress.com/2012/03/03/buddha-in-the-attic-by-julie-otsuka/> (acedido a 09.06.2012)

“*The Buddha in the Attic* (2011) – Julie Otsuka”,

<http://matttodd.wordpress.com/2012/04/24/the-buddha-in-the-attic-2011-julie-otsuka/> (acedido a 09.06.2012)

“The Buddha in the Attic, by Julie Otsuka”,

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2011/08/26/RVC71KPPNM.DTL> (accedido a 09.06.2012)

“An Interview with Julie Otsuka”,

http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/807/julie-otsuka (accedido a 09.06.2012)

“Julie Otsuka's novel of Japanese picture brides”,

http://seattletimes.nwsources.com/html/thearts/2016216068_br16otsuka.html (accedido a 20.11.2012)

“The Buddha in the Attic”,

<http://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/bookreview/the-buddha-in-the-attic/> (accedido a 20.11.2012)

“The Buddha in the Attic by Julie Otsuka”,

<http://carmen-sterba.suite101.com/the-buddha-in-the-attic-by-julie-otsuka-a399549#ixzz1vnivTWCz> (accedido a 09.06.2012)

“The New Novel by Julie Otsuka”,

www.thedailybeast.com/articles/2011/09/16/julie-otsuka-talks-about-new-novel.html (accedido a 09.06.2012)

“When the Emperor was Divine”,

<http://www.julieotsuka.com/when-the-emperor-was-divine/> (accedido a 09.06.2012)

“When the Emperor was Divine”,

<http://mostlyfiction.com/west/otsuka.htm> (accedido a 09.06.2012)

“‘When the Emperor was Divine’... and When Japanese Americans Were Rounded Up”,

<http://asiasociety.org/arts/literature/when-emperor-was-divine-and-when-japanese-americans-were-rounded> (accedido a 09.06.2012)

“When the Emperor was Divine”,

<http://www.randomhouse.com/boldtype/0902/otsuka/> (accedido a 09.06.2012)

“Julie Otsuka”,

http://readers.penguin.co.uk/nf/shared/WebDisplay/0,,178908_1_10,00.html (accedido a 09.06.2012)

“When the Emperor was Divine, by Julie Otsuka”,

<http://bookaddictreviews.blogspot.pt/2011/08/when-emperor-was-divine-by-julie-otsuka.html> (accedido a 09.06.2012)

“Cuando el Emperador era Dios”,

<http://www.inmagazine.es/blog/cuando-el-emperador-era-dios/> (accedido a 09.06.2012)

“Quand L’Empereur Était un Dieu”,

http://www.1018.fr/site/quand_l_empereur_etait_un_dieu_&105&9782264046673.html

(acedido a 09.06.2012)

“Quando L’Imperatore era un Dio – Julie Otsuka”,

<http://www.sololibri.net/Quando-l-imperatore-era-un-dio.html> (acedido a 09.06.2012)

“FICTION: A Chorus of Voices, mostly Unheard”,

<http://www.startribune.com/entertainment/books/128387353.html?%3Cbr%20/%3Eadxnnl=1&adxnnlx=1311785799-xkTdvUTNK07aUIy+bIGiJg~>

(acedido a 09.06.2012)

“The Buddha in the Attic”,

<http://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-books-1001-editors-choice>

20110930,0,4299979.story (acedido a 09.06.2012)

“Certains n’avaient jamais vu la mer, par Julie Otsuka”,

[http://www.lexpress.fr/culture/livre/certains-n-avaient-jamais-vu-la-mer-par-julie-](http://www.lexpress.fr/culture/livre/certains-n-avaient-jamais-vu-la-mer-par-julie-otsuka_1162173.html)

[otsuka_1162173.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/certains-n-avaient-jamais-vu-la-mer-par-julie-otsuka_1162173.html) (acedido a 19.05.2013)

“Veniamo tutte per mare”,

<http://www.paperback.it/blog/2012/01/13/venivamo-tutte-per-mare/> (acedido a 09.06.2012)

“Roman "Wovon wir träumten": Obstpflücker statt Seidenhändler”,

[http://www.spiegel.de/kultur/literatur/roman-wovon-wir-traeumten-von-julie-otsuka-a-](http://www.spiegel.de/kultur/literatur/roman-wovon-wir-traeumten-von-julie-otsuka-a-849360.html)

[849360.html](http://www.spiegel.de/kultur/literatur/roman-wovon-wir-traeumten-von-julie-otsuka-a-849360.html) (acedido a 19.03.2013)

“Buda en el Ático, de Julie Otsuka”,

http://www.troa.es/forocultural/buda-en-el-atiko-de-julie-otsuka_6414/ (acedido a 19.05.2013)

“American Gold Star Mothers, Inc”,

www.goldstarmoms.com (acedido a 19.05.2013)

“Madame Chiang Kai-Shek, 1898-2003”,

content.time.com/time/world/article/0,8599,526008,00.html (acedido no dia 19.05.2013)

“Escolas de Golfinhos”,

portugalvirtual.pt (acedido no dia 20.03.2014)

“China Relief Fund”,

www.chinatownlogy.com/China_Relief_Fund.html (acedido a 19.05.2013)

“Rumo ao Pólo Sul, de Diana Preston”,

http://books.google.pt/books?id=MnU5uJ_9lzYC&pg=PA360&dq=ordens+e+medalhas+do+ja

[pao&hl=en&sa=X&ei=YWUrU6HrGsjt0gW40oCYCA&ved=0CGYQ6AEwBw#v=onepage&q](http://books.google.pt/books?id=MnU5uJ_9lzYC&pg=PA360&dq=ordens+e+medalhas+do+ja)

[=ordens%20e%20medalhas%20do%20japao&f=false](http://books.google.pt/books?id=MnU5uJ_9lzYC&pg=PA360&dq=ordens+e+medalhas+do+ja) (acedido a 20.03.2014)

“Postmemory”,

<http://www.postmemory.net/> (acedido a 23.03.2014)

“Interview with Marianne Hirsch, Author of the *Generation of Postmemory*”,

<http://www.cupblog.org/?p=8066> (acedido a 23.03.2014)

“Feast of the Dead”,

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/feast-of-the-dead/> (acedido a 28.03.2014)

<http://www.merriam-webster.com/> (acedido em várias ocasiões)

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-aa0> (acedido em várias ocasiões)

<http://www.priberam.pt/dlpo/> (acedido em várias ocasiões)

<http://www.infopedia.pt/ingles-portugues/> (acedido em várias ocasiões)